COLLECTION FLEURANT - VOIRPY

3

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

EDITIONS HENRY LEMOINE - PARIS

COLLECTION FLEURANT-VOIRPY

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

de M. FLEURANT - C. et Y. VOIRPY

Couverture dessinée par PIERRE-JEAN COUARRAZE

Classe de 3e

(*1er cycle des C.E.S et C.E.G.*)

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, RUE PIGALLE, PARIS

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

© *Copyright 1975, by Editions Henry Lemoine - Made in France - 24.491 HL*

AVANT-PROPOS

Les auteurs de cet ouvrage se sont proposés de réunir en un **volume unique** tous les éléments musicaux susceptibles d'amener un jeune auditoire scolaire à une meilleure compréhension de la musique :

- pratique vocale et instrumentale des textes musicaux (1re partie),
- pratique du chant à travers toutes les époques et tous les pays (2e partie),
- écoute active de la musique à partir d'éléments fondamentaux servant de points de repère (3e partie).

Ils se sont efforcés d'adopter une **présentation claire et agréable,** faisant appel à la couleur, notamment pour les secondes voix, les textes traduits, la documentation annexe, etc.

Par ailleurs, un strict découpage en leçons a été soigneusement évité, afin de laisser une plus grande **liberté dans l'organisation de la leçon.** Toutefois, le contenu de chacune des trois parties appelle quelques remarques :

1re PARTIE (voir sommaire et progression générale page 4).

Tous les chapitres (10) possèdent une **présentation identique :**

- exercices à 1 ou 2 voix contenant les principales nouveautés de la leçon (éléments mélodiques encadrés, éléments rythmiques dans un pavé de couleur),
- lorsqu'une difficulté particulière le justifie, étude préparatoire qui précède directement l'exercice,
- synthèse du travail dans un texte d'**application** (chant populaire...) où est prévue l'**utilisation d'instruments scolaires** sous la forme d'un accompagnement simple. Celui-ci pourra être préparé, en séance d'activités dirigées ou individuellement par les élèves, grâce aux indications de travail prévues dans le cahier de Travaux dirigés (voir ci-dessous),
- les notions théoriques sont réduites à quelques **tableaux** ou schémas figurant dans 2 pavés sur fond de couleur.

L'ensemble des 10 chapitres complète et prolonge l'étude des principaux signes effectuée en 6e et 5e, mettant en évidence leurs rapports, leur organisation au sein d'une œuvre et leur évolution au cours des siècles.

2e PARTIE (voir sommaire page 29).

Le **répertoire des chants,** renouvelé et élargi à l'époque contemporaine, a été pensé en fonction de **l'intérêt vocal** et en dehors de toute préoccupation théorique ou « solfégique ». Les chants étrangers sont empruntés à tous les pays dont les langues sont étudiées dans les établissements de 1er cycle, d'où la présence des textes originaux. Mais une traduction a toujours été prévue pour les élèves qui ne pratiquent pas ces langues.

3e PARTIE (voir sommaire page 49).

Seul **le niveau de compréhension d'élèves de 3e** a dicté le choix des éléments étudiés, en dehors de toute chronologie ou de toute étude historique systématique. Ces éléments constituent une **approche de l'art musical** sur plusieurs plans :

- étude d'instruments modernes et de diverses formations orchestrales,
- étude d'éléments de construction et de grandes formes classiques,
- coordination avec l'histoire (Romantisme, début du XXe siècle en France),
- choix de compositeurs pris dans toutes les époques et dont certaines œuvres sont plus particulièrement adaptées à une classe de 3e. Ce choix a été dicté par une répartition sur 4 années de 50 musiciens, parmi les plus représentatifs (voir à ce sujet les 2 planches de portraits du cahier). Le professeur pourra cependant étendre son travail à d'autres compositeurs grâce aux fiches prévues à cet effet dans le cahier.

CONTENU DU CAHIER DE TRAVAUX DIRIGES
(Complément souhaitable du livre)

1. *UN CAHIER (36 pages) comprenant :*
   - *Des exercices simples de reconnaissance des sons, des rythmes et des timbres. suivant la progression de la première partie.*
   - *Une initiation à la pratique instrumentale (flûte à bec soprano, instruments à percussion scolaires), préparation directe des exercices d'application.*
   - *Une série de tableaux sur les activités musicales :*
     - *— Les éléments de la musique à travers les œuvres entendues,*
     - *— Notes sur les activités personnelles.*
   - *Une étude avec questions sur une iconographie riche et variée, consacrée aux instruments solistes et aux orchestres à travers les âges.*
   - *Des lectures relatives aux musiciens étudiés.*
2. *UN BLOC AVEC FEUILLES DETACHABLES comprenant :*
   - *Un schéma de métallophone soprano, grandeur nature.*
   - *Une tablature des doigtés de la flûte à bec soprano.*
   - *Trois parties instrumentales (flûte à bec, métallophone et xylophone, batterie) séparées contenant les exercices d'application.*
   - *Quatorze fiches pour études d'œuvres ou de compositeurs.*
   - *Deux planches de 50 portraits de compositeurs (à coller sur les fiches).*
3. *UN PUPITRE*
   obtenu par simple pliage de la couverture et pouvant supporter aussi bien les parties instrumentales que le livre.

TABLE ALPHABETIQUE DES ŒUVRES CITEES

Compositeurs	TITRES	Exercices n°... page...
ADAM DE LA HALLE..	Rondeau	43 p. 15
ALBENIZ	Chants d'Espagne : prélude, cordoba, sous les palmiers	1 p. 5, 24 p. 11, 77 p. 22, 70 p. 20
ARMA	12 danses roumaines : n° 5	50 p. 17
BACH J.-S.	Concerto brandebourgeois n° 6 (3e mouv.) - Messe en si (Gloria)	8 p. 6, 12 p. 7
BARTOK	For children II (n° 20) - Musique pour cordes... Danse roumaine n° 4..	38 p. 14, 42 p. 15, 49 p. 17
BEETHOVEN	Concerto pour violon (2e mouv.) - 5e Symphonie (1er mouv.)	18 p. 9, 82 p. 23
	9e Symphonie (final)	p. 55, 56
BERG	Suite lyrique (n° 2)	30 p. 13
BERLIOZ	Damnation de Faust : chœur des sylphes, chanson du roi de Thulé ..	7 p. 6, chant 28 p. 42
	Roméo et Juliette : scène d'amour	80 p. 22
	Symphonie fantastique (4e et 5e mouv.)	p. 55, 56
BIZET	L'Arlésienne : 2e suite (n° 2)	87 p. 25
BOUTRY	Ouverture - Tableau pour harmonie	p. 60
* BRAHMS	Sonate pour piano n° 1 (2e mouv.) - In stiller Nacht	4 p. 5, chant 30 p. 43
CAMPRA	Tancrède : sarabande	60 p. 19
CHABRIER	Espana	10 p. 7
* CHOPIN	Ballades n° 2 et 3, noctures op 15 n° 3 et op 55 n° 1	14 p. 8, p. 61, 23 p. 11, p. 61
	Mazurkas op 6 n° 1 et n° 48 - Sonate pour piano n° 3 (final)	p. 61, 67 p. 20, 26 p. 12
	Valse op. 18 n° 1	p. 61
DESTOUCHES	Amadis : canaries	61 p. 19
* DEBUSSY	Nocturnes : n° 1 (nuages)	47 p. 16
DONDEYNE	Marche de fête	p. 60
DVORAK	Symphonie n° 9 (2e mouv.)	86 p. 24
FALLA	L'amour sorcier : veillée chez les gitanes	2 p. 5
	Le Tricorne : danse du meunier - Chanson espagnole n° 1	9 p. 6, chant 32 p. 44
* FAURE	Mandoline	p. 64
* FRANCK	Sonate pour violon et piano (4e mouv.)	74 p. 21
* GERSHWIN	Un Américain à Paris	74 p. 21, chant 32 p. 44
GERVAISE	Branle de Champagne - Pavane - Gaillarde	56 p. 18, 57 p. 18, 58 p. 18
* GLUCK	Iphigénie en Aulide (Gavotte) - Orphée (nos 24 - 25 - 36 - 39)	64 p. 19, p. 64 et 65
GOUNOD	Faust : chanson du roi de Thulé	chant 29 p. 43
GRANADOS	Danses espagnoles : Andalouse	69 p. 20
HÆNDEL	Passacaille en sol m. - Fire work music (Bourrée)	19 p. 9, 63 p. 19
HAYDN	Symphonie n° 103 (1er mouv.)	p. 55
HENRY Ch.	It is clearing up (extrait de 3 + 3)	75 p. 21
HONEGGER	Le roi David (n° 19)	78 p. 22
IBERT	Escales (n° 2)	52 p. 17
JOLIVET	Concerto pour ondes Martenot (2e mouv.)	p. 55
KODALY	Hary Janos (n° 5)	71 p. 21
LISZT	Les Préludes - Rhapsodie hongroise n° 2	3 p. 5, p. 62
MAHLER	3e Symphonie (final) - Lieder eines fahrenden Gesellen (n° 2)	p. 56, chant 31 p. 44
MARAIS	Alcione (Passepied)	59 p. 19
* MESSIAEN	Petites Liturgies (n° 3) - Quatuor pour la fin du temps (n° 6)	46 p. 16, 48 p. 17
	Turangalila symphonie (final)	p. 57
MILHAUD	Scaramouche (n° 3) - La cheminée du roi René (n° 7)	72 p. 21, 88 p. 25
* MONTEVERDI	Orfeo : acte 2	36 p. 14
MOUSSORGSKY	Boris Godounov : 3e acte et 4e acte	16, p. 8, 41 p. 15
MOZART	Concertos pour piano n° 6 (2e mouv.), pour clarinette (1er mouv.)	22 p. 10, 84 p. 24
	Symphonie n° 40 (3e mouv.) - Don Juan : sérénade	89 p. 26 à 28, chant 24 p. 40
PENDERECKI	Thrène aux victimes d'Hiroshima	p. 58
RACHMANINOV	Concerto pour piano n° 2 (final)	81 p. 23
* RAMEAU	Les Indes Galantes (Menuet)	62 p. 19
RAVEL	L'Enfant et les sortilèges : la tasse et la théière - Boléro	34 p. 13, p. 57
	Pavane pour une infante défunte	85 p. 24
ROSSINI	Guillaume Tell (acte 4)	20 p. 10
ROUSSEL	Bacchus et Ariane : 2e suite	33 p. 13
* SCHŒNBERG	Pierrot lunaire (n° 21) - Variations pour orchestre op. 31	29 p. 13, 31 p. 13
SCHUBERT	Symphonie n° 8 (1er mouv.) - A Sylvia - Le roi de Thulé	76 p. 22 chants 26 et 27, p. 41-42
* SCHUMANN	Symphonies nos 1 (2e mouv.), 2 (3e mouv.), 3 (2e mouv.)	5 p. 6, 11 p. 7, 21 p. 10
	Quintette (1er mouv.) - Les 2 grenadiers	79 p. 22, p. 64
STRAUSS J.	Valse de l'Empereur	65 p. 20
STRAVINSKY	Le Sacre du printemps : Jeu du rapt, danse sacrale	13 p. 8, p. 57
	Circus Polka	68 p. 20
TCHAIKOVSKY	Casse-Noisette : valse des fleurs	66 p. 20
* WAGNER	Siegfried (acte III) - Parsifal (actes I et II)	27 p. 12, 83 p. 24
	Tristan et Iseult (acte I) - Les maîtres chanteurs (ouverture)	6 p. 6, 15 p. 8, 28 p. 12
WEBERN	Variations pour piano op. 27 (n° 3)	32 p. 13
WIENER	Spiritual	73 p. 21

N. B. — Les noms précédés d'un astérisque sont étudiés dans la troisième partie du présent ouvrage.

47,00

1re PARTIE

LECTURE ET PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

SOMMAIRE ET PROGRESSION GÉNÉRALE

	Pages
1. REVISIONS : La phrase musicale, l'interprétation. Mesures étudiées, rappel des divers éléments rythmiques. Les éléments de la tonalité, rappel des tonalités étudiées	5
2. Les accords : exemples d'utilisation pour l'harmonisation d'une mélodie simple	10
3. Dépassement et disparition de la tonalité : chromatisme, atonalisme, musique sérielle, polytonalisme	12
4. La musique modale : I. Modes anciens	14
5. La musique modale : II. Autres types de musique modale	16
6. Le rythme à travers la danse : I. Avant 1800	18
7. Le rythme à travers la danse : II. Après 1800	20
8. Initiation à la lecture d'une partition : I. Les clés	22
9. Initiation à la lecture d'une partition : II. Les instruments transpositeurs	24
10. RECAPITULATION : étude d'une partition d'orchestre	26

TABLE DES INSTRUMENTS SCOLAIRES UTILISÉS DANS LES EXERCICES D'APPLICATION

(Voir indications de travail dans le Cahier de travaux dirigés)

- flûte à bec soprano
  - Elle sonne une octave au-dessus de son écriture.
  - L'exécution des 2e ou 3e parties est possible à la flûte alto mais l'interprète doit alors lire à l'octave supérieure.
- flûtes à bec alto, ténor, basse (respecter l'écriture prévue)

métal : métallophone ou carillon
bois : xylophone

Les parties peuvent être jouées indifféremment sur des instruments sopranos ou altos, sauf indications précises dans certains exercices. (Placer toujours l'alto à la partie inférieure).

tambourin (frappé avec une baguette douce)

tambour de basque (frappé avec la main)

triangle

2 cymbales frappées l'une contre l'autre

REMARQUES AU SUJET DES EXERCICES D'APPLICATION

- Ceux-ci n'étant plus, pour la plupart, des chants populaires, on fera solfier la partie principale (en noir) par l'ensemble de la classe ou jouer celle-ci par un instrumentiste si l'on en possède un (flûte, clarinette, violon, etc.).
- Les parties mélodiques d'accompagnement (en couleur) pourront également être exécutées par d'autres instruments que ceux mentionnés, par exemple :
  - — les parties de soprano (flûte à bec, métallophone) par une grande flûte ou un violon.
  - — les parties d'alto par une clarinette ou un saxophone (après transposition).
  - — les parties les plus graves par un violoncelle...
- Les orchestrations proposées sont indicatives et toute autre combinaison peut leur être substituée dans la mesure où les tessitures seront respectées.

1 RÉVISIONS

I. - LA PHRASE MUSICALE L'INTERPRÉTATION

Voir 3e partie.
Brahms ..... p. 86
Schumann ... p. 82
Wagner ..... p. 83
Chopin ..... p. 81
Franck ..... p. 85

Chants d'Espagne – *N° 1: Prélude*

ALBENIZ

1 **Allegro ma non troppo**

cantando largamente ma dolce *mf* *poco cresc.* *mf*

sf dim. *mf* *sf* *dim. e ritard molto*

L'Amour sorcier – *Veillée chez les gitanes*

FALLA

2 **Tranquillo e misterioso** (♩ = 72)

dolce marc. *espr.* *f* *f*

p *poco* **poco rit.** *pp*

Les Préludes

LISZT

3 **Moderato** **rit.** **a tempo**

p dolce espressivo

ad lib. **poco rall.**

Sonate pour piano N° 1 – *2e mouvement*

BRAHMS

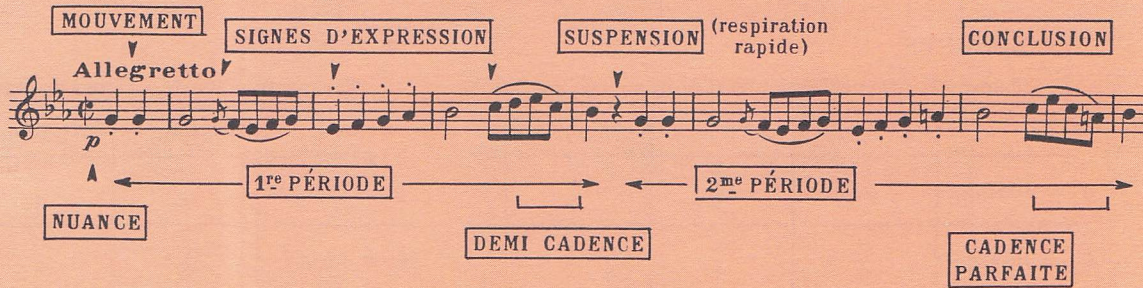
4 **Andante**

1. 2.

mf *pp* *mf*

LA PHRASE ET SON INTERPRÉTATION

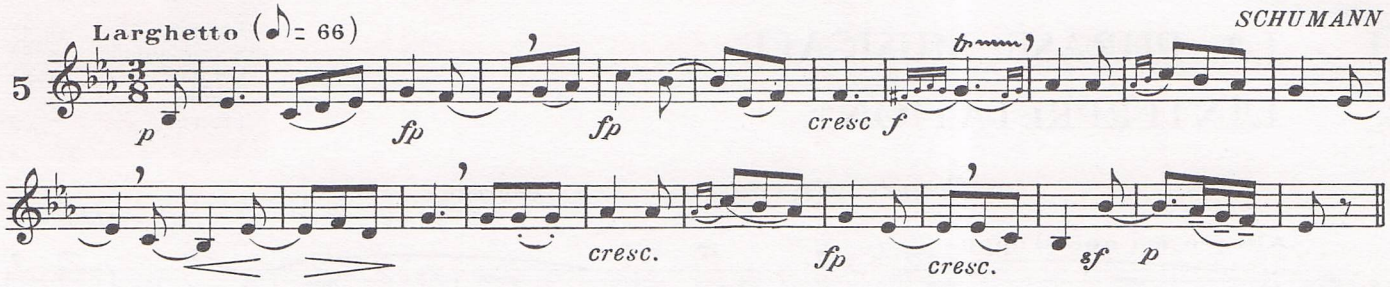
HAYDN
Symphonie n° 85
« La Reine »
2e mouvement



II. - RYTHMES ET TONALITÉS ÉTUDIÉS

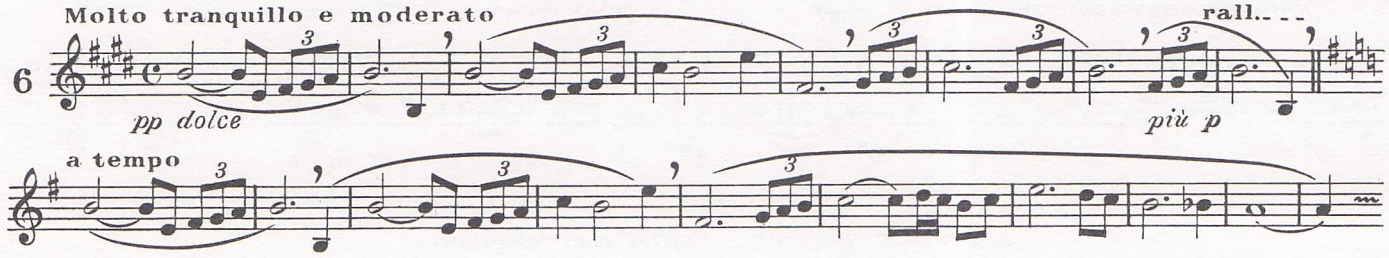
Symphonie N° 1 – *(Printemps)* – *2e mouvement*

SCHUMANN



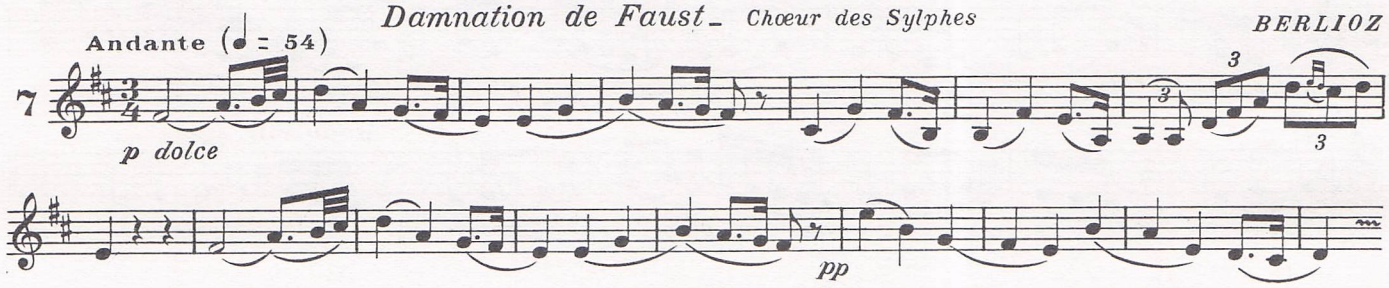
Siegfried – *Acte 3* – *Scène 3*

WAGNER



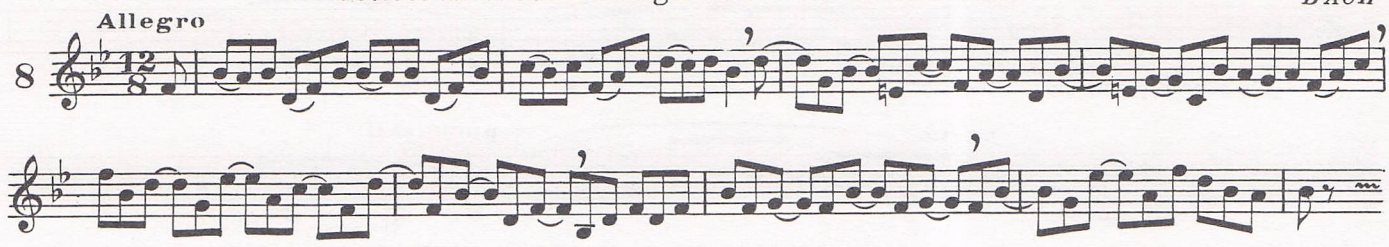
Damnation de Faust – *Chœur des Sylphes*

BERLIOZ



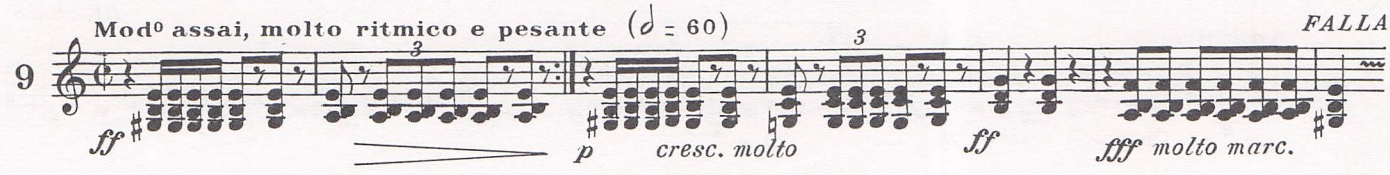
Concerto brandebourgeois N° 6 – *3e mouvement*

BACH



Le Tricorne – *Danse du meunier*

FALLA



MESURES ETUDIEES

• BINAIRES

(Temps formés de valeurs binaires : 𝅗𝅥 ♩ ♪)

	à 2 temps	à 3 temps	à 4 temps
𝅗𝅥 = 1 temps	2/2 ou ¢	3/2	4/2
♩ = 1 temps	2/4	3/4	4/4 ou C
♪ = 1 temps	2/8	3/8	4/8

• TERNAIRES

(Temps formés de valeurs ternaires : 𝅗𝅥. ♩. ♪.)

	à 2 temps	à 3 temps	à 4 temps
𝅗𝅥. = 1 temps	6/4	9/4	12/4
♩. = 1 temps	6/8	9/8	12/8
♪. = 1 temps	6/16	9/16	12/16

RAPPEL DE DIVERS ELEMENTS RYTHMIQUES

● **DIVISIONS EXCEPTIONNELLES :**

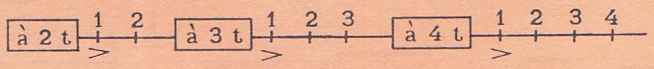
— **du temps binaire** (division normale en 2, 4, 8...)

en 3 : triolet en 5 : quintolet en 6 : sextolet

— **du temps ternaire** (division normale en 3, 6, 12...)

en 2 : duolet en 4 : quartolet en 5 : quintolet

● **LES TEMPS FORTS :**



● **DEPLACEMENTS DE L'ACCENTUATION** (temps forts ou parties fortes des temps) :

— **la syncope**

dans la mesure dans le temps

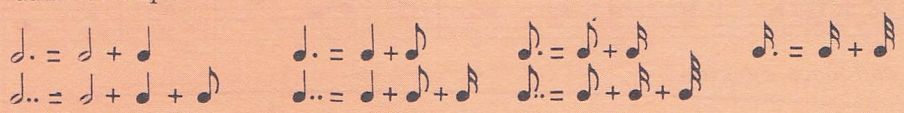
— **le contretemps**

dans la mesure dans le temps

● **NOTES POINTEES :**

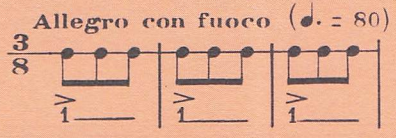
— **le point** (après la note)

— **le double point** (après la note)



● **RYTHME ACCELERE « A 1 TEMPS » :**

ex. n° 10

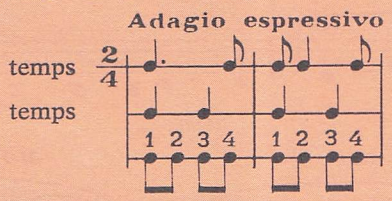


en raison du mouvement très rapide, seul le premier temps de chaque mesure est battu.

● **RYTHMES DECOMPOSES :**

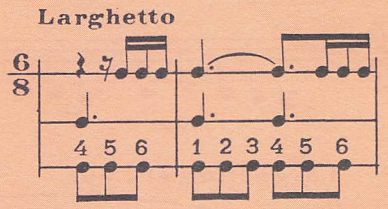
— **mesures à temps binaires.**

Ex. n° 11



— **mesures à temps ternaires.**

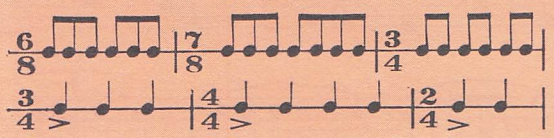
Ex. n° 12

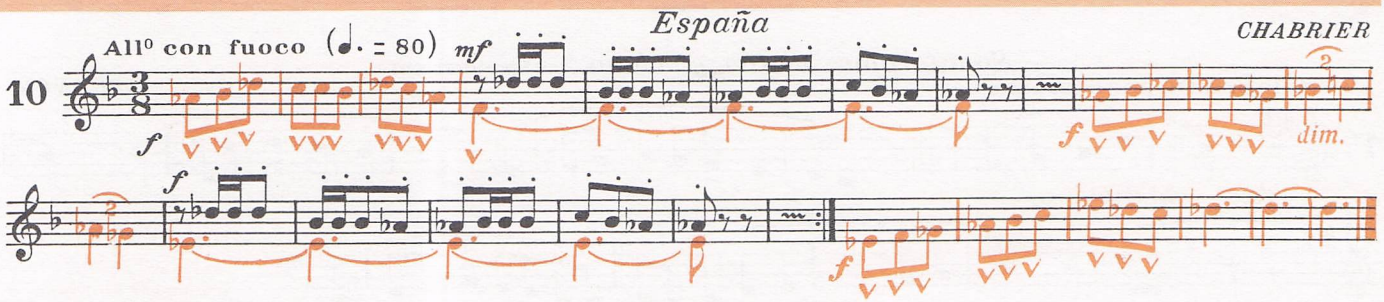


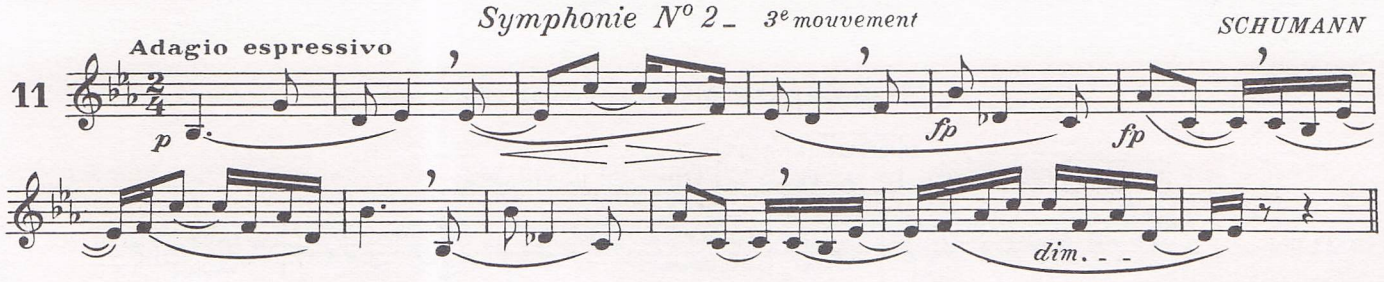
● **MELANGES DE MESURES :**

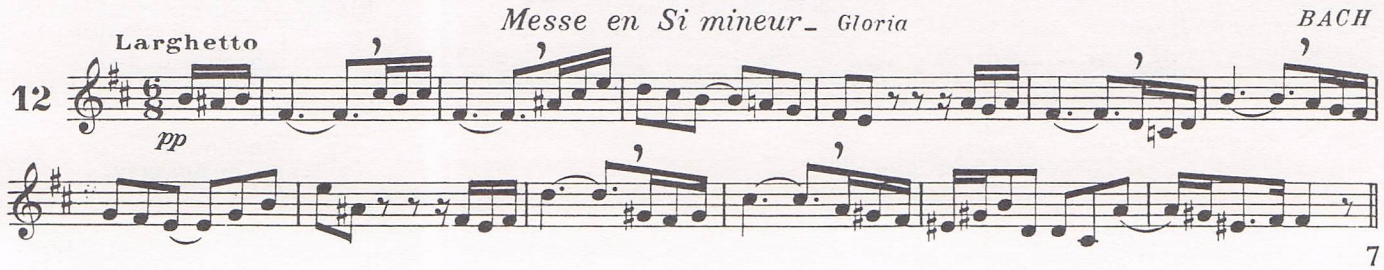
— **avec valeurs égales** (ex. n° 13) les temps, inégaux, ne sont plus accentués.

— **avec temps égaux.** les accentuations des temps forts sont irrégulières.









Le Sacre du Printemps – *Jeu du rapt*

13 Presto (♩. = 132) — STRAVINSKY

ff

Ballade N° 2 – *Op. 38*

14 Andantino (♩. = 60) — CHOPIN

sottovoce e legato

Parsifal – *1er Acte*

15 Lento e maestoso — WAGNER

f *p* *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Boris Godounov – *3e Acte*

16 Larghetto (♩. = 50) — MOUSSORGSKY

dolce

Sonate pour violon et piano – *4e mouvement*

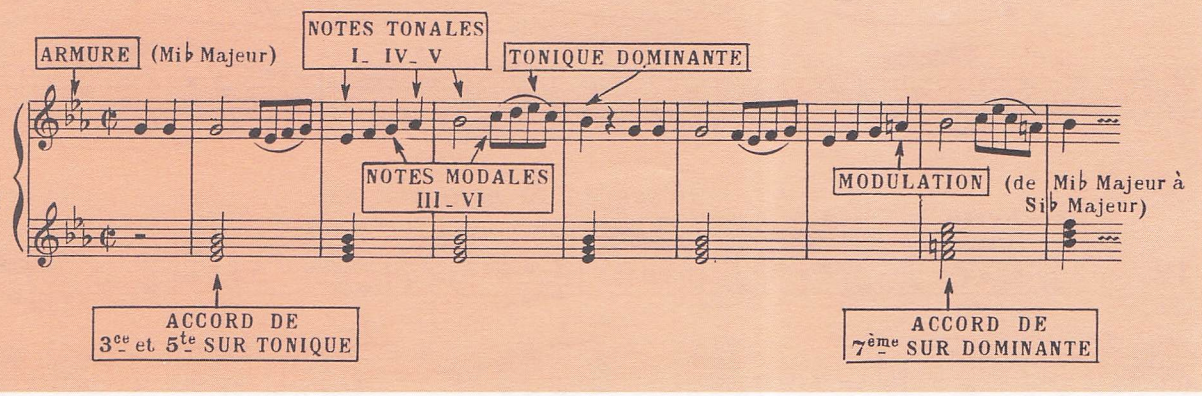
17 Allegretto poco mosso — FRANCK

dolce cantabile

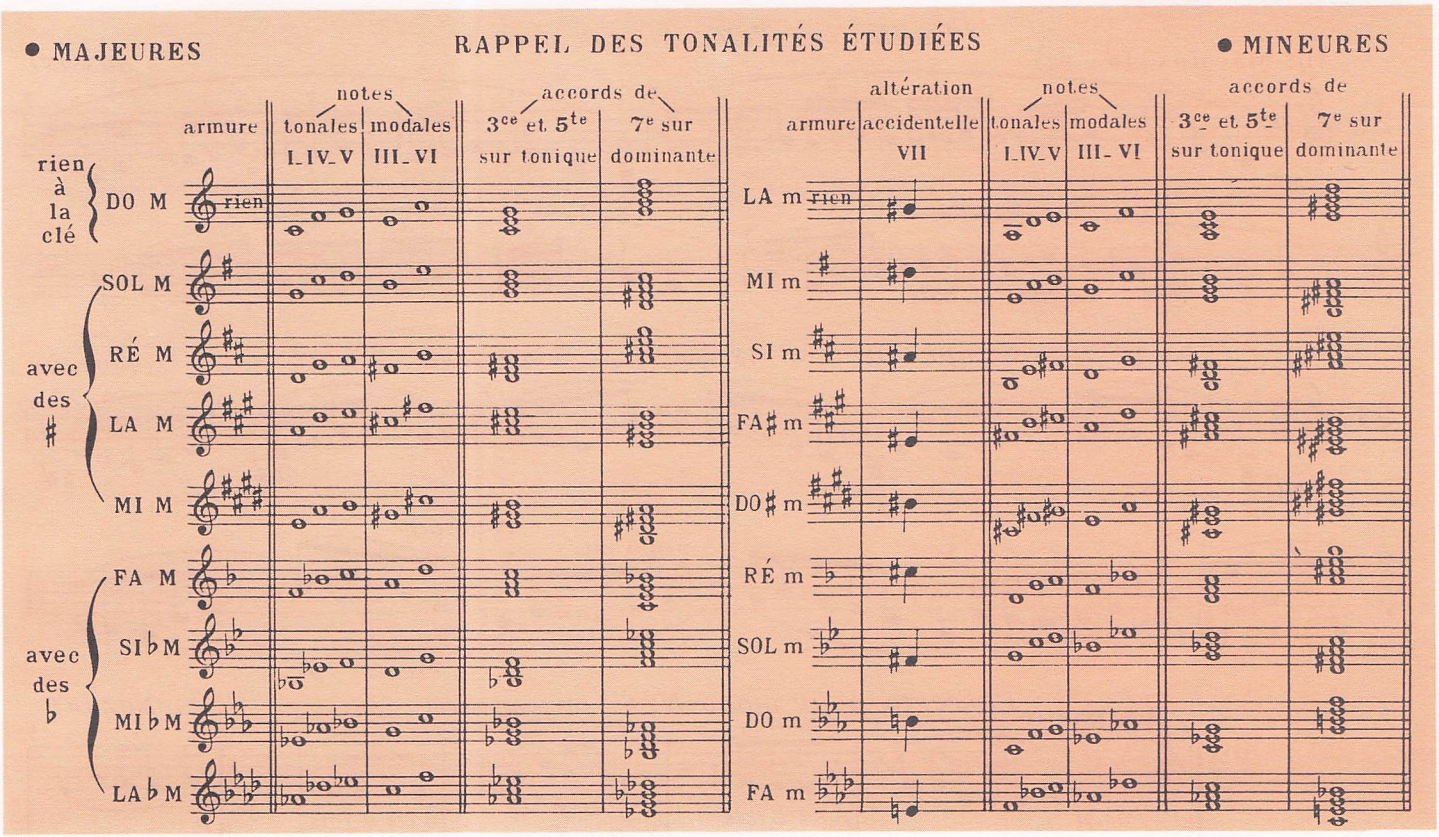
NB = L'exécution de ce thème est possible intégralement en canon, à l'unisson et avec 4 temps de décalage.

LES ÉLÉMENTS DE LA TONALITÉ

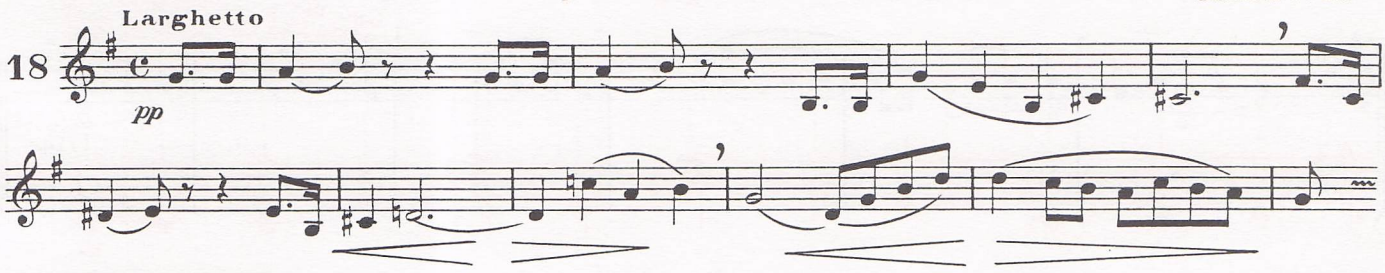
HAYDN
Id. (voir p. 5)
Accords de l'accompagnement d'orchestre



RAPPEL DES TONALITÉS ÉTUDIÉES

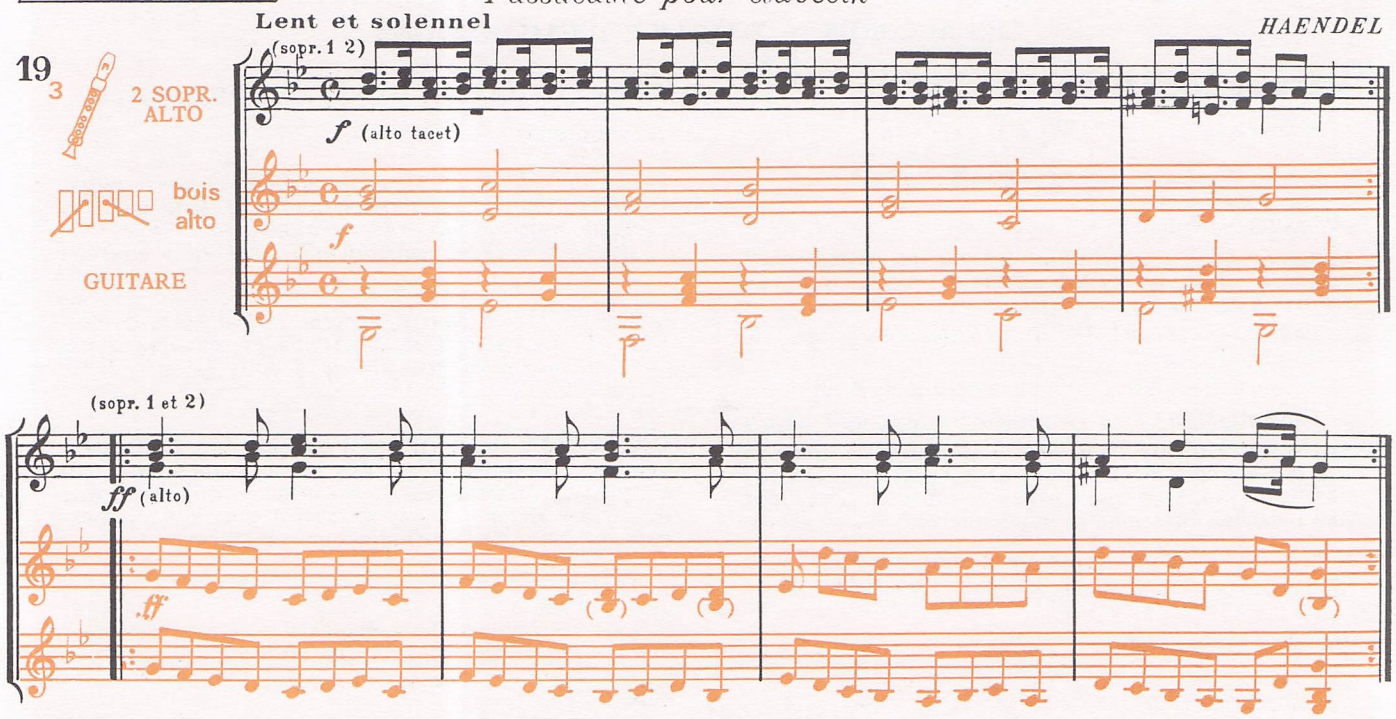


Concerto pour violon – *2e mouvement* — *BEETHOVEN*



APPLICATION

Passacaille pour clavecin — *HAENDEL*



Voir 3e partie
Schumann .. p. 82
Chopin ..... p. 81

2

Guillaume Tell – *Final de l'acte 4*

All° Maestoso (♩ = 92) — ROSSINI

20

mf — 3ce+5te — 3ce+5te

Symphonie N° 3 (Rhénane) – *2e mouvement*

Scherzo — SCHUMANN

21

mf — 3ce+5te — 3ce+5te — p — 5te+7me — 3ce+5te

poco rit. — Tempo I° — 3ce+5te — cresc. — f — 3ce+5te

Concerto pour piano N° 6 – *2e mouvement*

Larghetto — MOZART

22

1re fois p, 2e fois f — p les 2 fois — 1re fois p, 2e fois f — p les 2 fois — FINE p

Principaux accords d'accompagnement

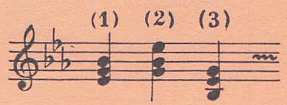
Cadence parfaite — D.C. al fine

LES ACCORDS — EXEMPLE D'UTILISATION

• LES RENVERSEMENTS

Remarques :

ex n° 22 (2e mesure de l'accompagnement)



Ces 3 accords sont formés des mêmes notes, mais disposées dans un ordre différent, chaque note se trouvant tour à tour à la basse

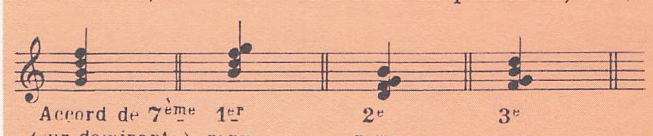
— *l'accord (1) est dit à l'état fondamental (acc. de 3ce et 5te)*

— *l'accord (2) est le 1er renversement (acc. de 3ce et 6te)*

— *l'accord (3) est le 2e renversement (acc. de 4te et 6te)*

Les renversements d'un accord (passage de chacune des notes à la basse) entraînent la création d'accords nouveaux qui, bien que formés des mêmes notes, ont une sonorité différente et particulière à chacun d'eux.

N.B. — Alors qu'un accord de 3 sons possède 2 renversements, un accord de 4 sons en possède 3, ex. :



• HARMONISATION D'UNE MELODIE SIMPLE

Remarques :

— *Ex. nos 23 et 24 : accompagnement très simple formé d'un accord sous chaque note de la mélodie. Tous sont des accords de 3 sons (avec une note doublée) à l'état fondamental (sauf en 4 endroits du n° 24).*

— *Ex. n° 22 : accompagnement formé surtout d'accords de 3 sons (fondamentaux et renversements) et de quelques accords de 4 sons (7e sur dominante).*

Ces exemples montrent qu'il est possible d'effectuer, pour certaines mélodies, des accompagnements très simples en utilisant des accords de 3 sons (avec une note généralement doublée) parmi ceux qui contiennent les notes de la mélodie à accompagner.

N.B. — Leur choix, leur disposition, leurs enchaînements sont l'objet d'une technique musicale appelée **harmonie**, qui nécessite des études longues et complexes.

RAPPELS

ACCORDS DE 3 SONS

- 2 tierces superposées (accord de 3ce et 5te) Majeur — 3ce Maj. — mineur — 3ce min.
- tierce et seconde superposées — ou
- tierce et quarte superposées — ou
- tierce et quinte superposées — ou

ACCORD DE 4 SONS (7ème sur dominante) — 7me

Nocturne op. 15_ N° 3 — CHOPIN

23 Religioso

p *sotto voce*

DO RÉ SOL DO RÉ DO FA MI LA RÉ SOL DO FA

Chants d'Espagne: Cordoba — ALBENIZ

24 Andantino

p RÉ LA RÉ LA RÉ DO FA SI FA SI MI SI FA SI FA SOL LA SI LA

rit.

p a tempo

LA SI FA SOL RÉ SOL RÉ *dim.* SI LA SOL rit. LA

APPLICATION

Chant de bûcheron tchèque

25 Bien rythmé

1. Dans le bois je n'irai plus, non! Dans le bois je n'irai plus.
2. Si le garde au bois me trouve, Ma cognée m'en lè_ve_ra.

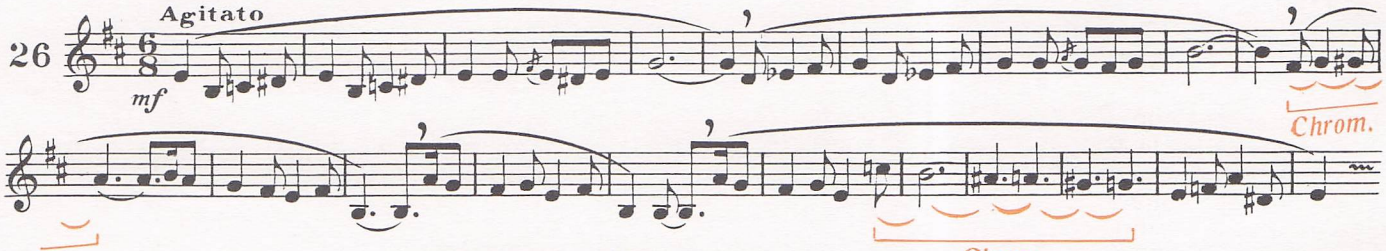
Deux écus la lame coû_te, et le manche deux florins. Si le garde au bois me trouve il en fe_ra son bu_tin.

1 Sopr. Bois ALTO (de préférence)

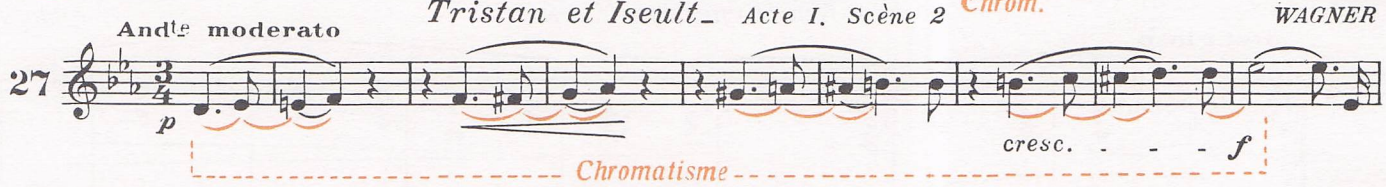
Voir 3e partie
Chopin ..... p. 81
Wagner ..... p. 83
Schœnberg .. p. 89

3

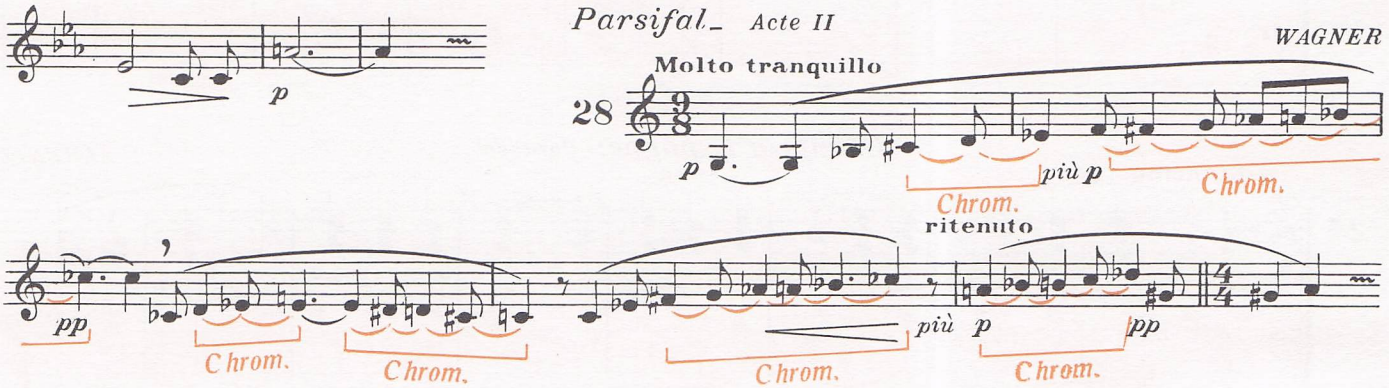
Sonate pour piano N° 3_ Final — CHOPIN



Tristan et Iseult_ Acte I. Scène 2 — WAGNER



Parsifal_ Acte II — WAGNER



DEPASSEMENT ET DISPARITION DE LA TONALITE

● **LE CHROMATISME**

Remarques : *(ex. 26, 27, 28) successions de demi-tons de plus en plus longues (jusqu'à 13) qui entraînent la présence de notes qui n'appartiennent pas à la tonalité principale. Dans les ex. 27 et 28 il devient impossible de déterminer une tonalité précise.*

Le chromatisme, succession de plusieurs demi-tons, en se multipliant, entraîne la disparition de la tonalité.

● **L'ATONALISME**

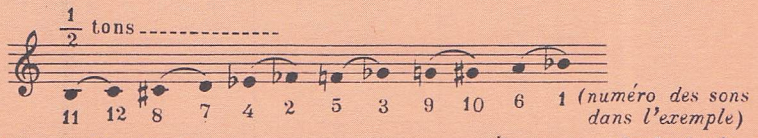
Remarques : *(ex. 29, 30). Il n'y a pas de chromatisme mais les altérations accidentelles sont nombreuses. Aucune altération n'est à la clé et il est impossible de déterminer une tonalité.*

L'atonalisme utilise, dans une même œuvre, des sons qui n'ont plus entre eux de liens de tonalité. Tous les sons de l'échelle musicale peuvent y figurer. Il est historiquement dérivé du chromatisme.

● **LA MUSIQUE SERIELLE**

Remarques : *(ex. 31, 32). Le compositeur utilise, dans un ordre choisi par lui, les 12 sons de la gamme chromatique :*

ex. n° 31



Dans l'ex. 31, il répète sa série en la renversant comme vue dans un miroir (voir schéma).

La musique sérielle fait appel à une série de sons exposée puis utilisée de différentes façons (répétition, variations, renversements par symétrie ou « à reculons », etc.). **Lorsque la série comporte les 12 sons de l'échelle chromatique, cette musique est dite dodécaphonique** (ex. 31 - 32).

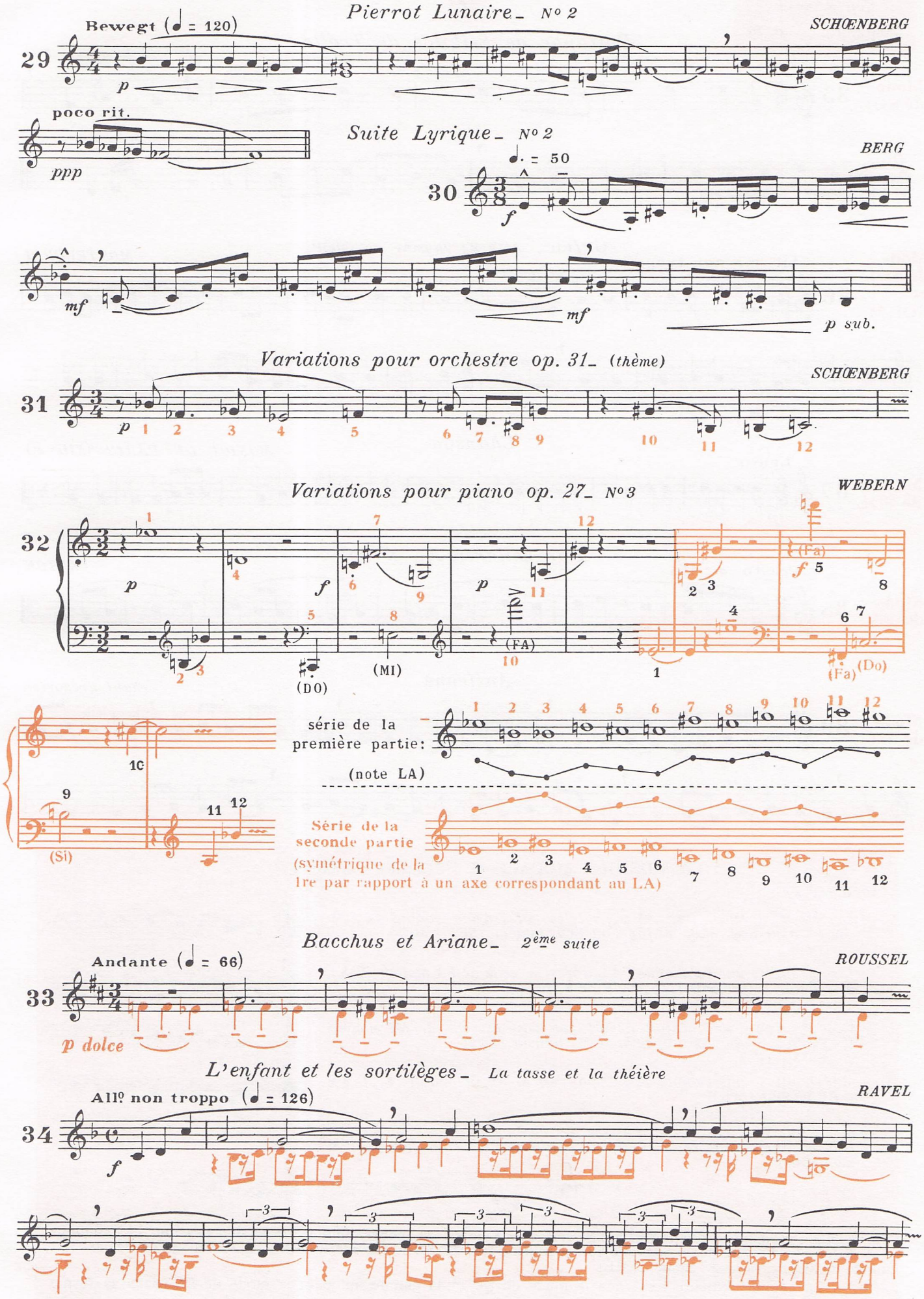
● **LE POLYTONALISME**

Remarques :

	Partie supérieure (noire)	*partie inférieure (couleur)*
ex. n° 33	*altérations : fa ♯, do ♯, sol ♯ (RE M et LA M)*	*si ♭, mi ♭ (si ♭ M)*
ex. n° 34	*altérations : si ♭ (FA M ou RE m)*	*si♭, ré♭, mi♭, do♭(tonalité indéfinie)*

dans ces deux exemples, les altérations (donc les tonalités) ne sont pas les mêmes aux deux parties.

Le polytonalisme consiste dans la superposition de deux ou plusieurs tonalités différentes.


Pierrot Lunaire_ N° 2
SCHŒNBERG
Bewegt (♩ = 120)
29
p
poco rit.
ppp
Suite Lyrique_ N° 2
BERG
♩. = 50
30
f
mf
mf
p sub.
Variations pour orchestre op. 31_ (thème)
SCHŒNBERG
31
p
Variations pour piano op. 27_ N° 3
WEBERN
32
p
f
p
(DO)
(MI)
(FA)
(Fa)
(Do)
(Si)
série de la première partie:
(note LA)
Série de la seconde partie
(symétrique de la 1re par rapport à un axe correspondant au LA)
Bacchus et Ariane_ 2ème suite
ROUSSEL
Andante (♩ = 66)
33
p dolce
L'enfant et les sortilèges_ La tasse et la théière
RAVEL
Allº non troppo (♩ = 126)
34
f

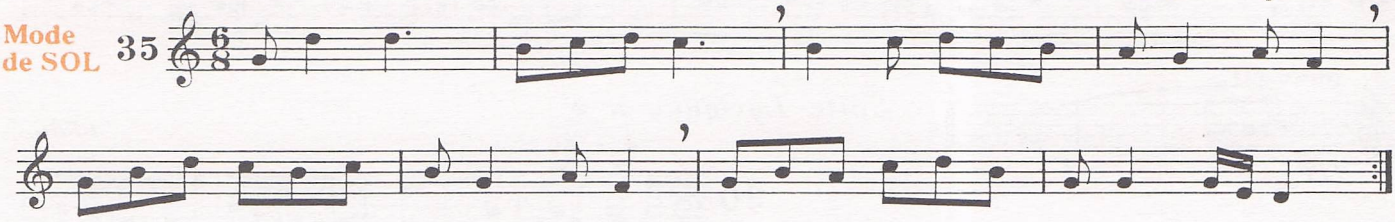
Voir 3e partie
Monteverdi .. p. 78

4

Epitaphe de Seikilos de Tralles

Ier siècle après J. C.

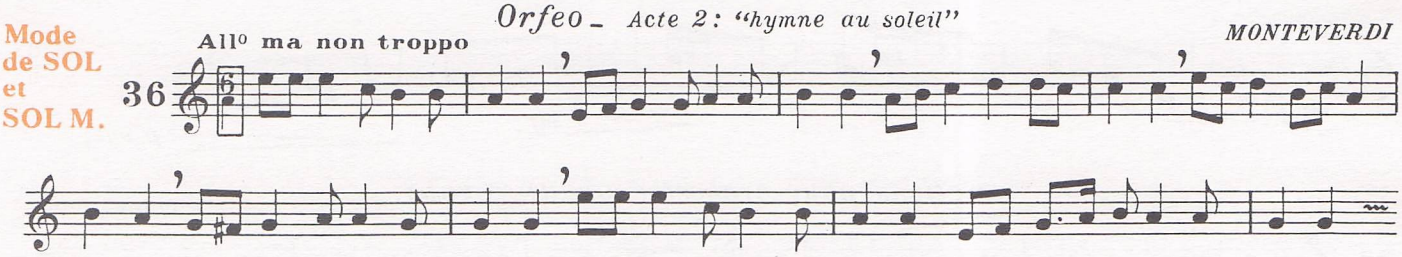
Mode de SOL 35



Orfeo – *Acte 2 : "hymne au soleil"*

MONTEVERDI

Mode de SOL et SOL M. 36 All° ma non troppo



Chanson

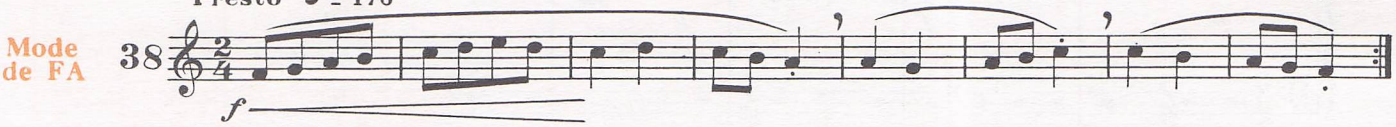
MONIOT DE PARIS (XIIIe s.)

Mode de SOL 37 Lento *p*

For children II – *N° 20*

BARTOK

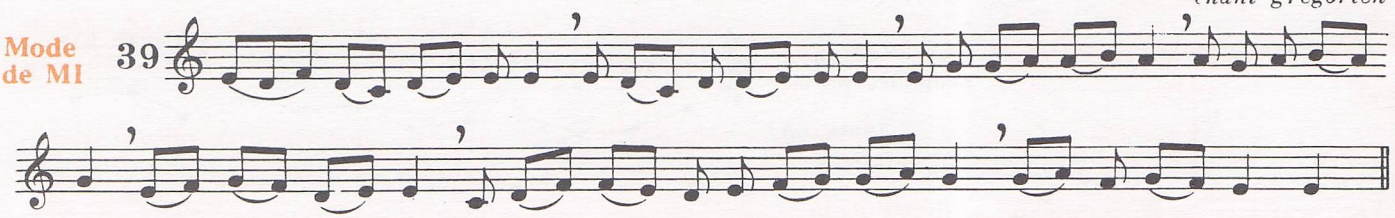
Mode de FA 38 Presto ♩ = 176 *f*



Antienne

chant grégorien

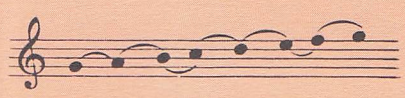
Mode de MI 39



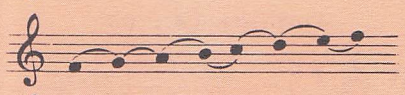
LA MUSIQUE MODALE (I — Modes « anciens »)

Remarques :

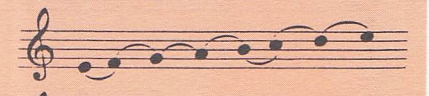
— *Les ex. n°s 35 et 37 sont écrits avec les notes d'une gamme de SOL, qui n'est ni SOL majeur (fa♯), ni SOL mineur (Si ♭ - Mi♭).*



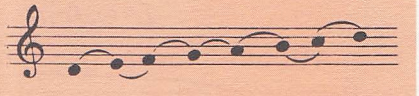
— *le n° 38 utilise une gamme de FA qui n'est ni celle de FA majeur (Si♭), ni celle de FA mineur (Si♭, mi♭, la♭, ré♭).*



— *le n° 39 utilise une gamme de MI qui n'est ni celle de MI majeur (Fa♯, do♯, sol♯, ré♯), ni celle de MI mineur (Fa♯).*

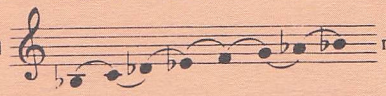


— *le n° 40 utilise une gamme de RE qui n'est ni RE majeur (Fa♯, do♯), ni RE mineur (Si♭).*

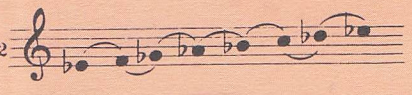


— *quant aux n°s 41 et 42, ils utilisent des gammes qui ne sont que les transpositions de la série précédente (même disposition des tons et demi-tons).*

n° 41



n° 42



La musique modale est écrite à partir de séries de 8 notes, ou modes, dont la succession des tons et demi-tons est différente de celle des modes majeur et mineur (ex. 35, 36, 37 : mode de SOL, ex. 38 : mode de FA, ex. 39 : mode de MI, ex. 40 à 42 : mode de RE).

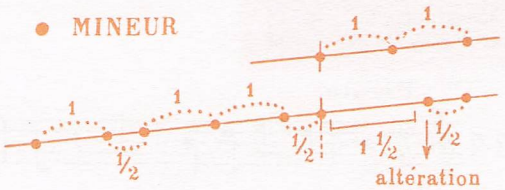
N.B. — La gamme majeure n'est que le mode de DO et la gamme mineure le mode de LA (dans sa forme sans sol♯).

RAPPELS

LES MODES

● MAJEUR

● MINEUR



Alleluia

chant grégorien

Mode de RÉ 40

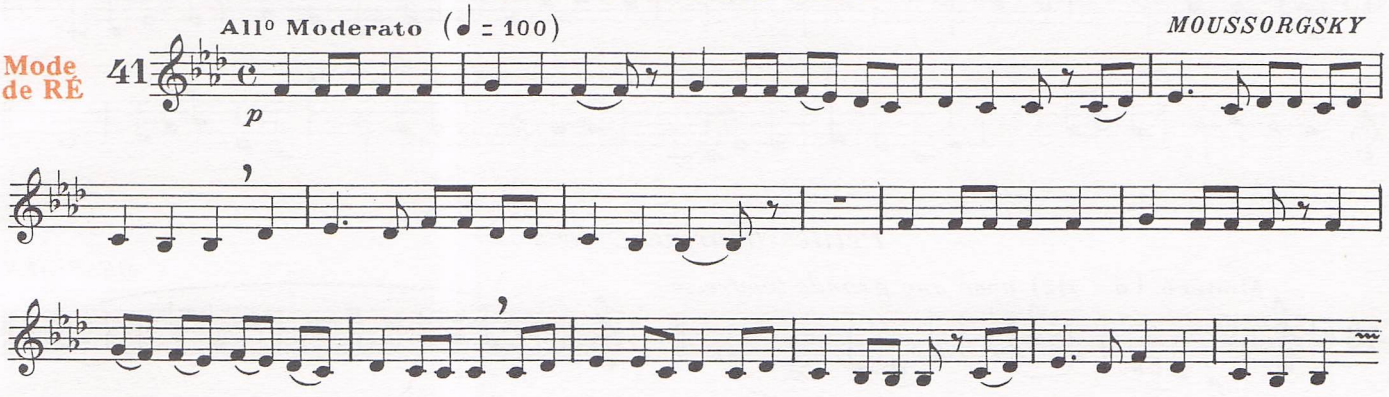
1re fois = SOLO
2e fois = TUTTI

Boris Godounov_ Acte 4

MOUSSORGSKY

Mode de RÉ 41

All° Moderato (♩ = 100)



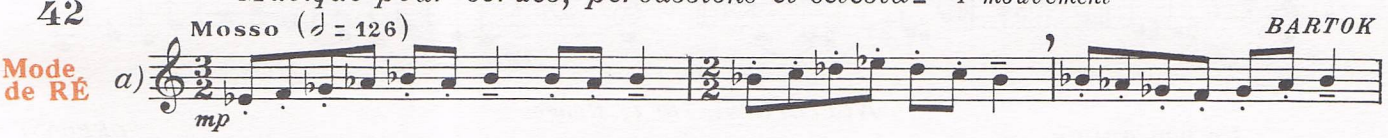
Musique pour cordes, percussions et célesta_ 4e mouvement

BARTOK

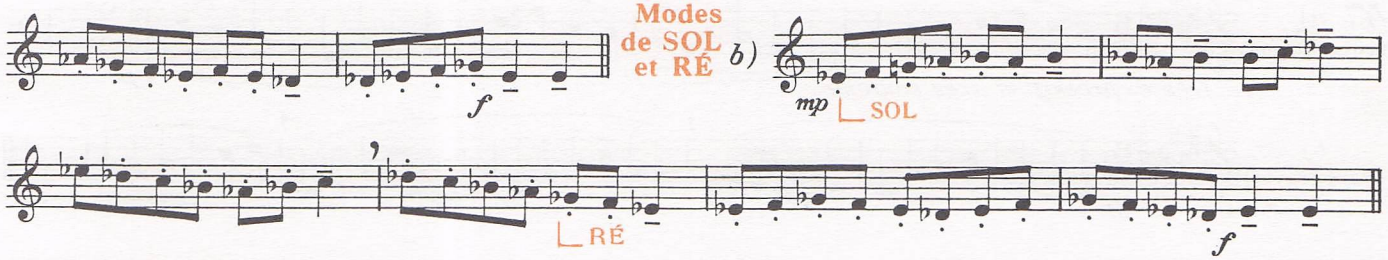
42

Mode de RÉ *a)*

Mosso (♩ = 126)



Modes de SOL et RÉ *b)*



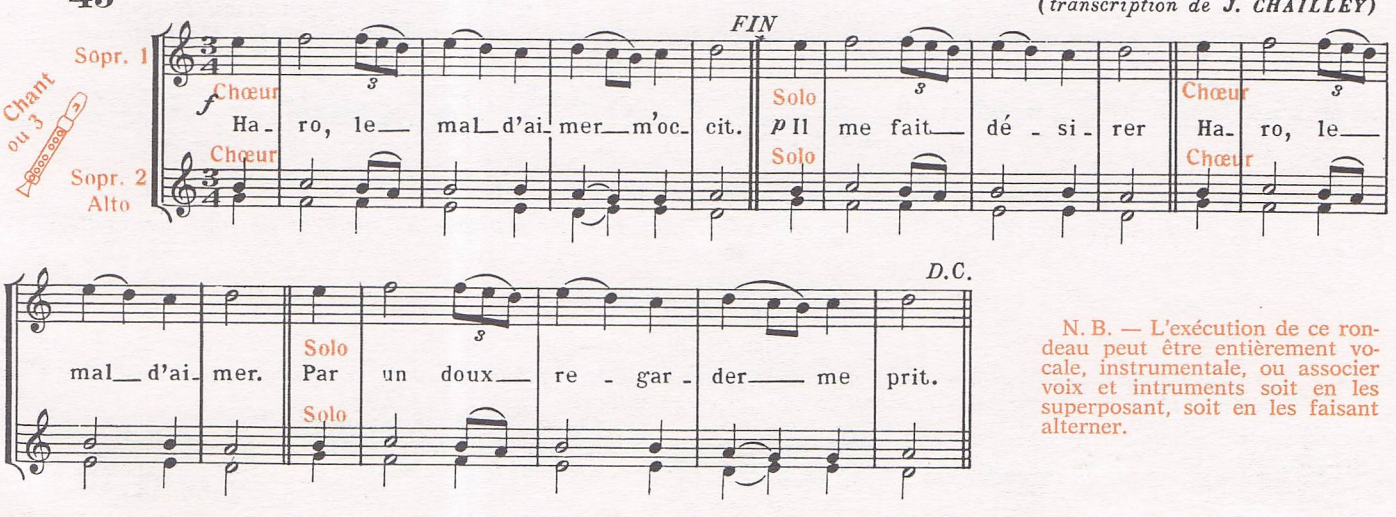
APPLICATION

Rondeau: Haro, le mal d'aimer m'occit!

A. de la HALLE
(transcription de J. CHAILLEY)

43

Chant ou 3



N. B. — L'exécution de ce rondeau peut être entièrement vocale, instrumentale, ou associer voix et intruments soit en les superposant, soit en les faisant alterner.

Voir 3e partie
Messiaen .... p. 91
Debussy ..... p. 88

5

Chant populaire — *VIET NAM*

Presto

44

Sakura (Cerise) — *JAPON*

45

Petites liturgies – *N° 3* — *MESSIAEN*

Modéré (♩ = 112) *avec une grande tendresse*

46 *a)* *f*

b) *f*

c) *f*

très lent (𝅗𝅥 = 48)

d) *pp*

Nocturnes – *N° 1: Nuages* — *DEBUSSY*

Un peu animé

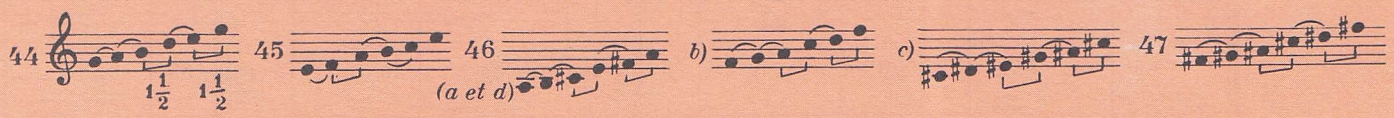
47 *a)* (voix élevées) *très expressif et très soutenu* *p* *pp*

b) (voix graves) *pp*

II — AUTRES TYPES DE MUSIQUE MODALE

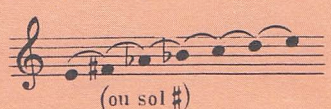
Remarques :

— *Les ex. nos 44 à 47 sont écrits à partir de séries de 6 sons (5 différents, plus répétition du 1er) qui contiennent des intervalles plus grands que le ton et le demi-ton (tierces mineures d'un ton et demi) :*

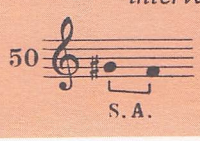


44, 46 (a, b, c) et 47 sont en fait des transpositions de la même série.

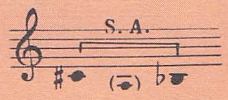
— *le n° 48 utilise une série de 7 sons (6, plus répétition du 1er) constituée uniquement de tons successifs.*



— *les nos 49 à 52 utilisent des séries de 8 sons proches de nos modes majeur et mineur, mais avec des intervalles de 2de d'un ton et demi (Secondes Augmentées)*



Cet intervalle se retrouve dans le n° 49, mais avec une note intercalée :



● **La musique modale peut être basée sur des séries constituées de moins de 8 sons (modes « défectifs » de 6 sons, gamme par tons) ou contenant des intervalles autres que les tons et demi-tons (supérieurs : seconde augmentée, inférieurs au demi-ton : tiers et quarts de tons, voir exemple p. 58).**

● **De nombreuses musiques populaires utilisent ces modes très différents des gammes occidentales : Extrême-Orient (ex. 44, 45), monde arabe (ex. 51), Roumanie (ex. 50) et Europe du Sud-Est, Amérique du Sud, et beaucoup de compositeurs du XXe siècle s'y sont intéressés au point de les intégrer à leur musique (ex. 46, 47, 48, 49, 52).**

RAPPELS : revoir les modes majeur et mineur et les modes « anciens » dans le chapitre précédent.

Quatuor pour la fin du temps – *N° 6 : danse de la fureur*

Décidé, vigoureux, granitique, un peu vif (♪ = 176 env.) *MESSIAEN*

48

ff *f cresc.*

Danses roumaines – *N° 4* *BARTOK*

49

mf dolce *p*

12 Danses roumaines – *N° 5 : chant d'adieu* *ARMA*

50 (♪ = 92)

mf espr.

Mélodie *SYRIE*

51

APPLICATION

Escales – *N° 2 : Tunis* *IBERT*

52 **Modéré, très rythmé** (♩ = 108)

Chant vocalisé ou Sopr. (ou Alto)

ou Ré

(hautbois solo) *p doux et mélancolique* *un peu*

(Timbale en Ré)

1. 2.

f *p*

6

Voir 3e partie
Rameau ..... p. 79
Gluck ..... p. 80

LE RYTHME A TRAVERS LA DANSE

I — Avant 1800

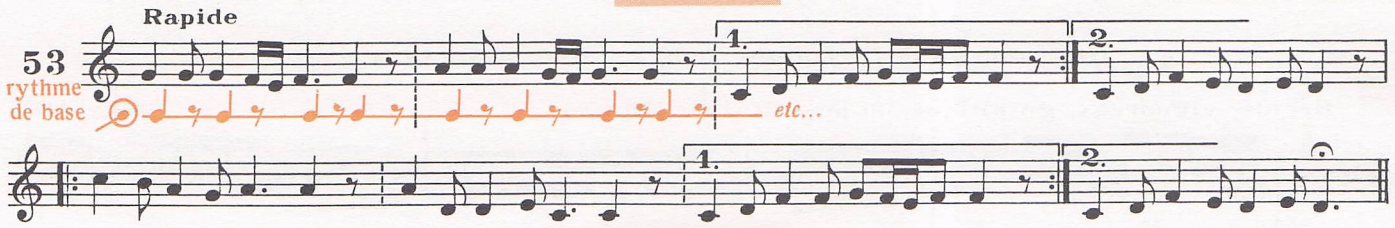
Ce rapide panorama contient quelques-unes des danses les plus caractéristiques des époques considérées. Il conviendra, avant l'étude mélodique des exemples, de mettre en relief le rythme de base de la danse, et ses variantes éventuelles, en les frappant.

• MOYEN AGE_ RENAISSANCE

Estampie — *ANONYME_ XIIIe s.*

Rapide

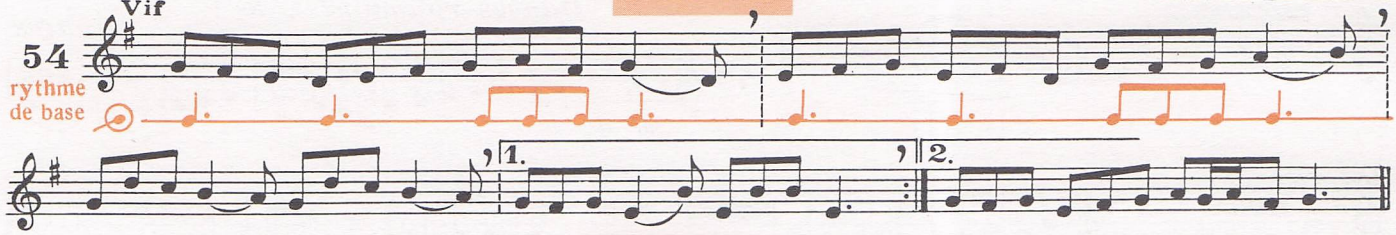
53 rythme de base



Saltarello — *ANONYME_ XIIIe s.*

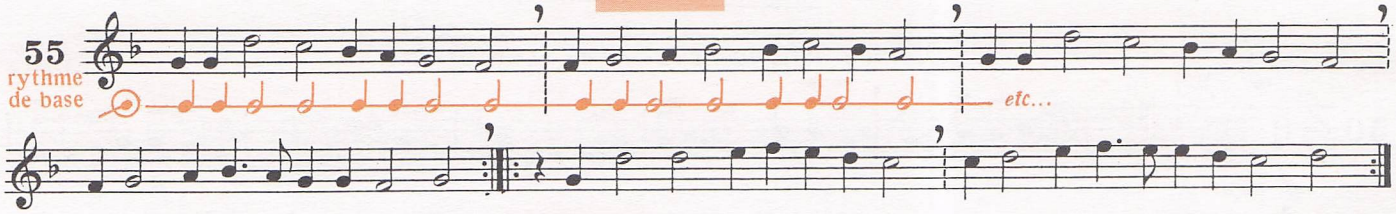
Vif

54 rythme de base



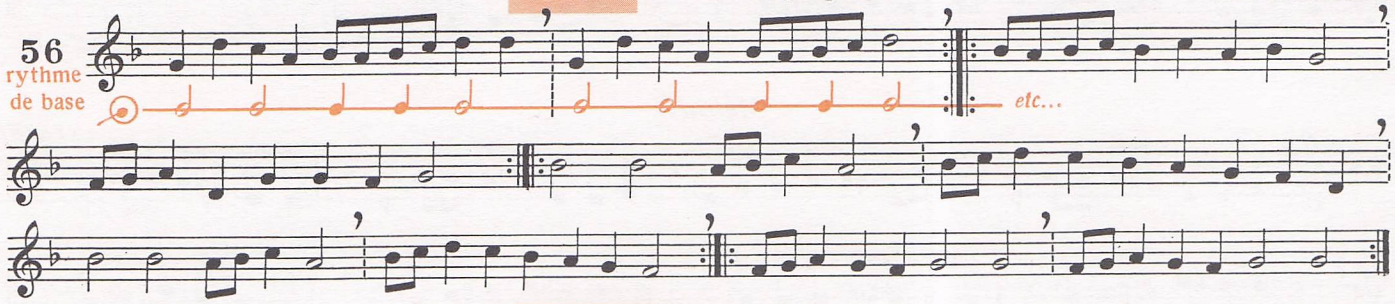
Branle Gai — *ANONYME_ XVIe s.*

55 rythme de base



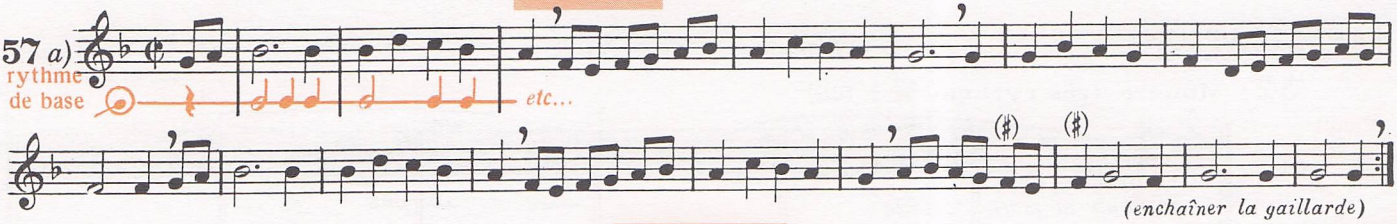
Branle de Champagne — *Cl. GERVAISE*

56 rythme de base



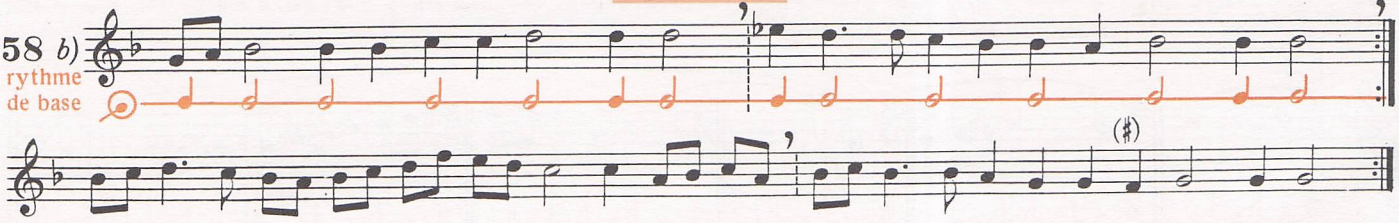
Pavane passemaize — *Cl. GERVAISE*

57 *a)* rythme de base



Gaillarde — *Cl. GERVAISE*

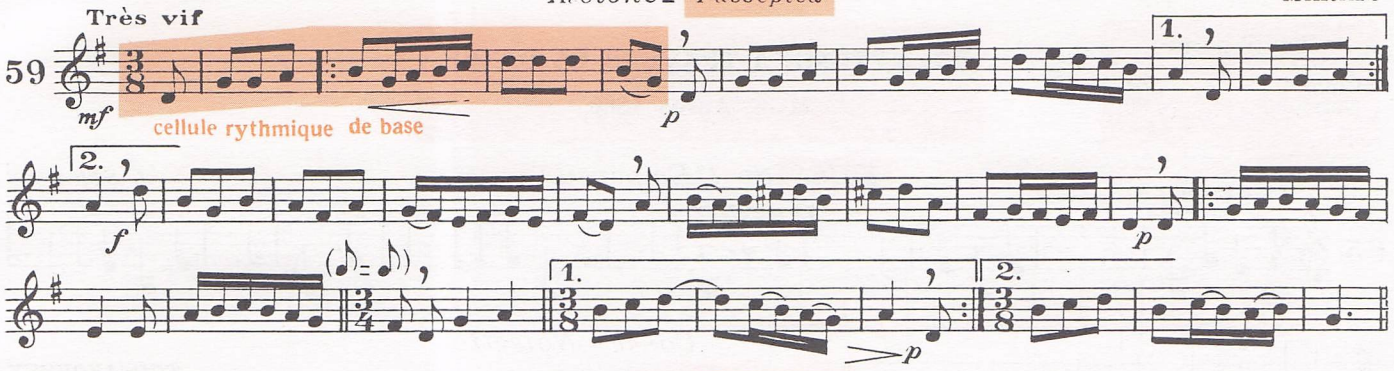
58 *b)* rythme de base



• XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

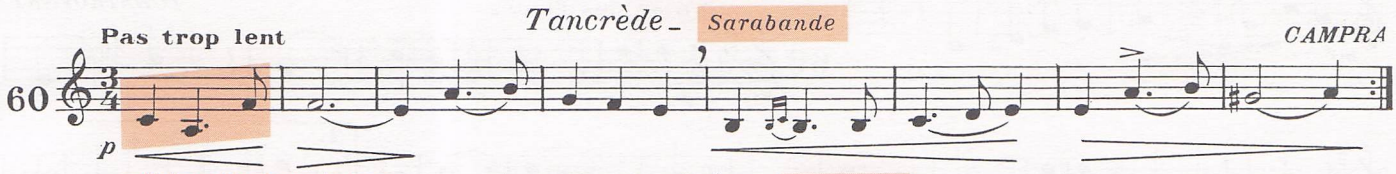
Alcione – **Passepied** — *MARAIS*

59 **Très vif**



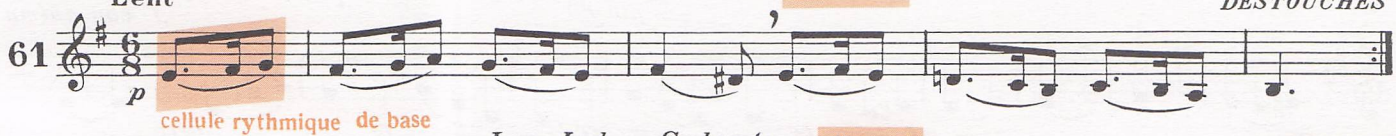
Tancrède – **Sarabande** — *CAMPRA*

60 **Pas trop lent**



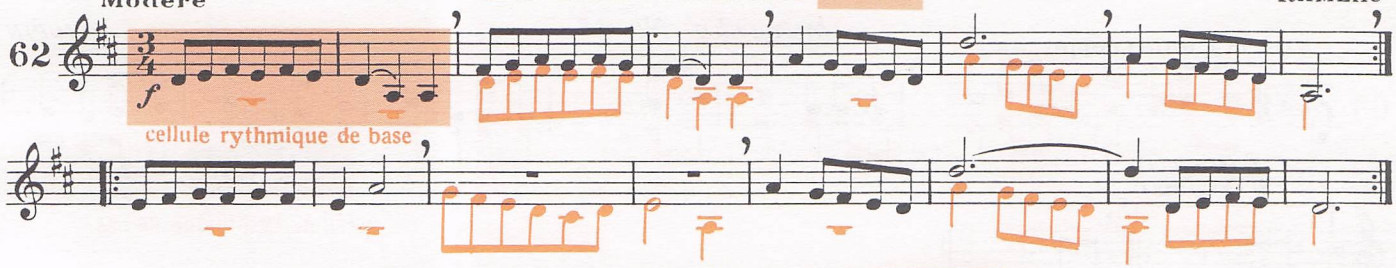
Amadis de Grèce – **Canaries** — *DESTOUCHES*

61 **Lent**



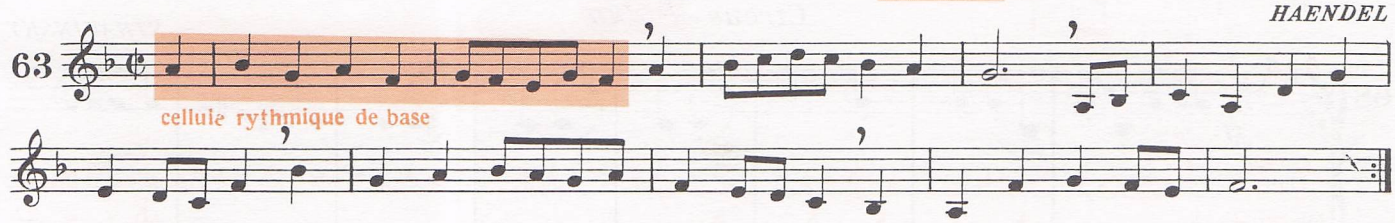
Les Indes Galantes – **Menuet** — *RAMEAU*

62 **Modéré**



Music for the royal fireworks – **Bourrée** — *HAENDEL*

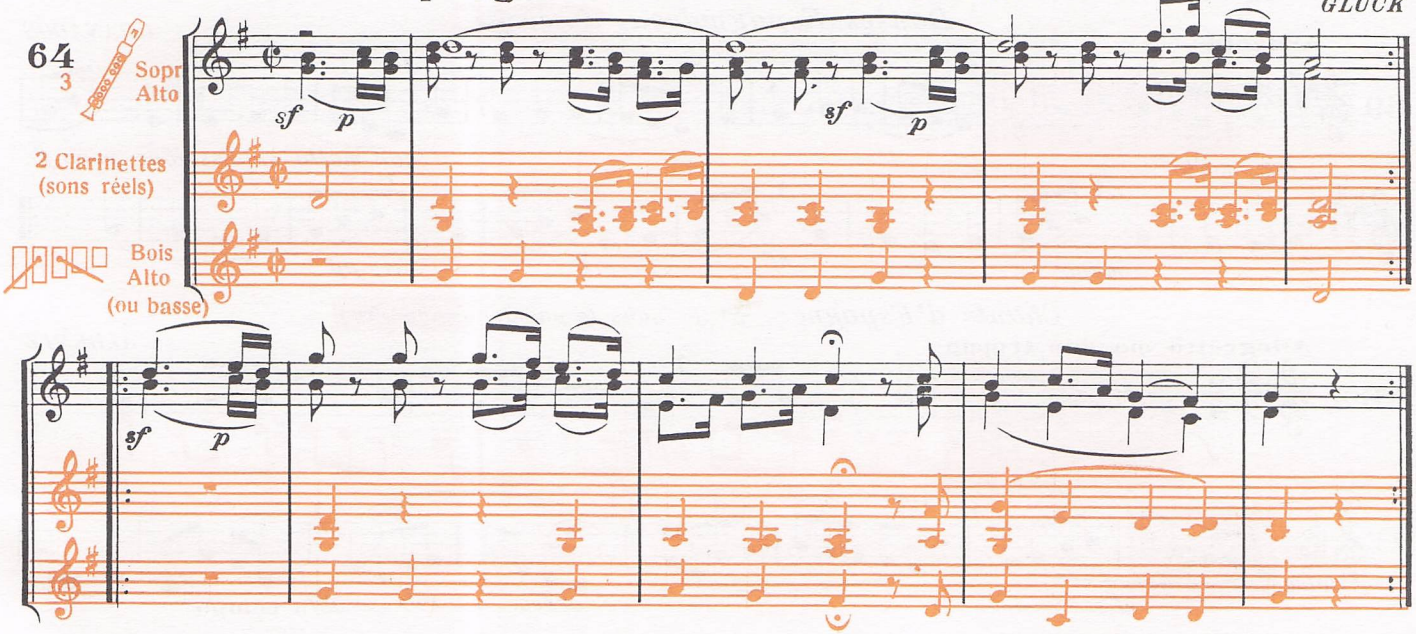
63



APPLICATION

Iphigenie en Aulide – Gavotte — *GLUCK*

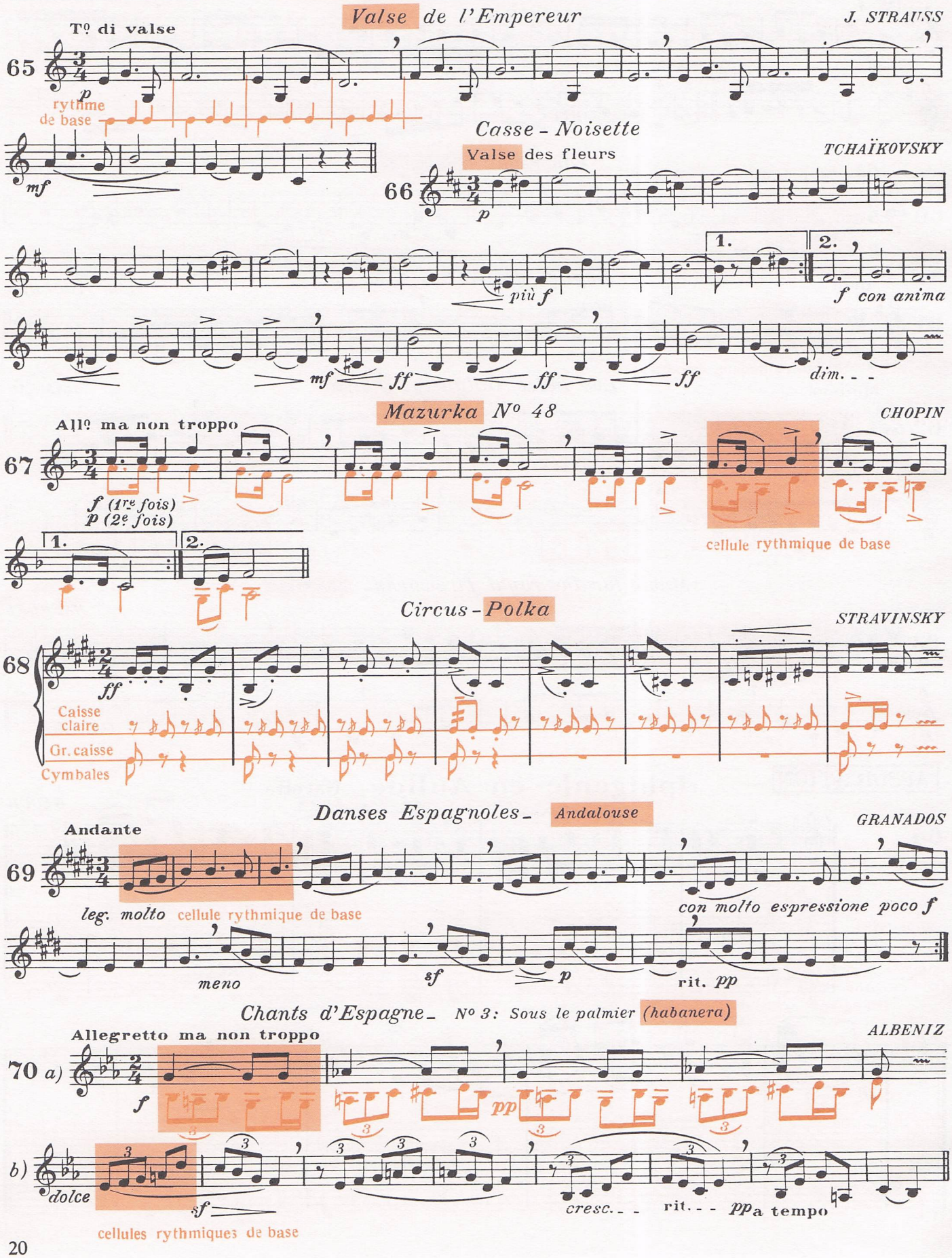
64



7

Voir 3e partie
Chopin ..... p. 81
Gershwin ... p. 90

LE RYTHME A TRAVERS LA DANSE
II — Après 1800


Valse de l'Empereur
J. STRAUSS

Casse - Noisette
Valse des fleurs
TCHAÏKOVSKY

Mazurka Nº 48
CHOPIN

Circus - Polka
STRAVINSKY

Danses Espagnoles - Andalouse
GRANADOS

Chants d'Espagne - Nº 3: Sous le palmier (habanera)
ALBENIZ

Hary Janos – Nº 5: *Intermezzo*

Andante maestoso ma con fuoco — *KODALY*

71

f

rythme de base

etc

cresc.

ff

Scaramouche – Nº 3: *Brazileira* — *MILHAUD*

Mouvement de samba

72

ff

rythme de base

etc

mp

Spiritual — *WIENER*

Lent 𝄋 (♩ = 92)

73

p

rythme de base

etc

1.

2.

f

𝄋

Un américain à Paris — *GERSHWIN*

Con moto

74

mf

rythme de base

etc

poco meno

f

dim.

p

It is clearing (Jazz-suite – Nº 1, extrait de 3+3) — *Ch. HENRY*

Very swing

75

voix ou 2

Sopr. Alto (à l'8ve)

ou

mf

N. B. — A défaut de caisse claire, on pourra utiliser un tambour de basque posé sur une table et frappé avec des baguettes de tambour. De même, pour imiter la cymbale « charleston », on peut tenir une cymbale horizontale, dans la main, pour l'étouffer, et frapper légèrement avec l'autre.

Voir 3e partie
Schumann .. p. 82

8

Symphonie N° 8 (Inachevée)_ 1er mouvement

Allegro moderato — SCHUBERT

76 a) *pp* (2es violons + 1ers à l'8ve)

b) Clé de FA — Sol — Sol — Sol♯ — Sol♯ — *pp* (Violoncelles)

Chants d'Espagne: Cordoba

Poco meno mosso — ALBENIZ

77 *dolce* (piano main droite) — Fa — *p* (main gauche)

(main droite)

Le Roi David_ N° 19: Psaume

Grave (♪ = 104) — HONEGGER

78 *p* (voix de femmes) — La — *p* (Voix d'hommes)

Quintette avec piano_ 1er mouvement

Allegro brillante — SCHUMANN

79 FA — *mf* (violoncelle) — Sol — Ré — (Alto) — SOL — La Mib

Clé d'UT 3e ligne — LA — *cresc.* — *dim.* — LA

Roméo et Juliette_ Scène d'amour

Allegretto ♩. = 92 — BERLIOZ

80 *ff* (altos) *canto appassionato assai* — Do — Re — Sol — Mi — Lab — Sol

Clé d'UT 4e ligne — Sol — *ff* (Violoncelles)

INITIATION A LA LECTURE D'UNE PARTITION

1. Les clés

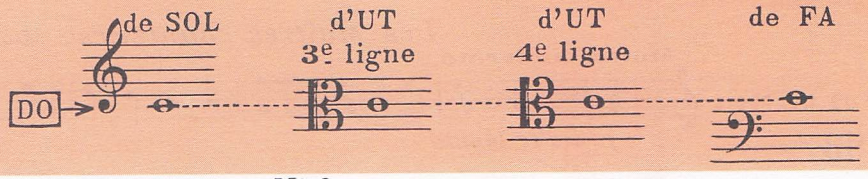
Remarques : *(ex. 76 à 80)*

— *La clé de SOL est utilisée par les instruments ou voix aigus (violon, main droite du piano, voix de femmes, etc.), la clé de FA par les graves (violoncelle, main gauche du piano, voix d'hommes), la clé d'UT 3e ligne par l'alto et la clé d'UT 4e ligne par le violoncelle (notes aiguës).*

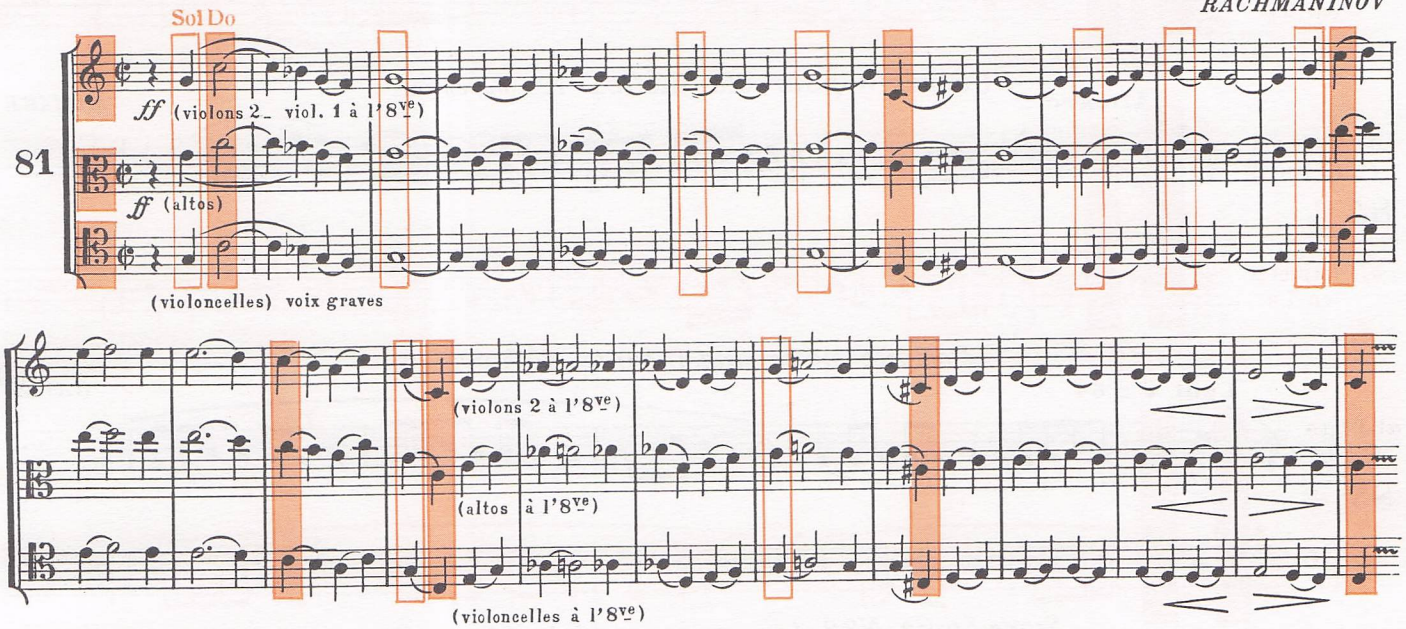
N. B. — Clé d'UT signifie clé de DO, UT étant l'ancien nom du DO.

● Les clés permettent l'écriture dans la portée (avec un minimum de lignes supplémentaires) des différentes tessitures instrumentales ou vocales (clés de SOL pour l'aigu, UT 3e et 4e lignes pour le médium, FA pour le grave).

● rapports entre les principales clés :



Maestoso (♩ = 60) *Concerto pour piano N° 2_ final* *RACHMANINOV*

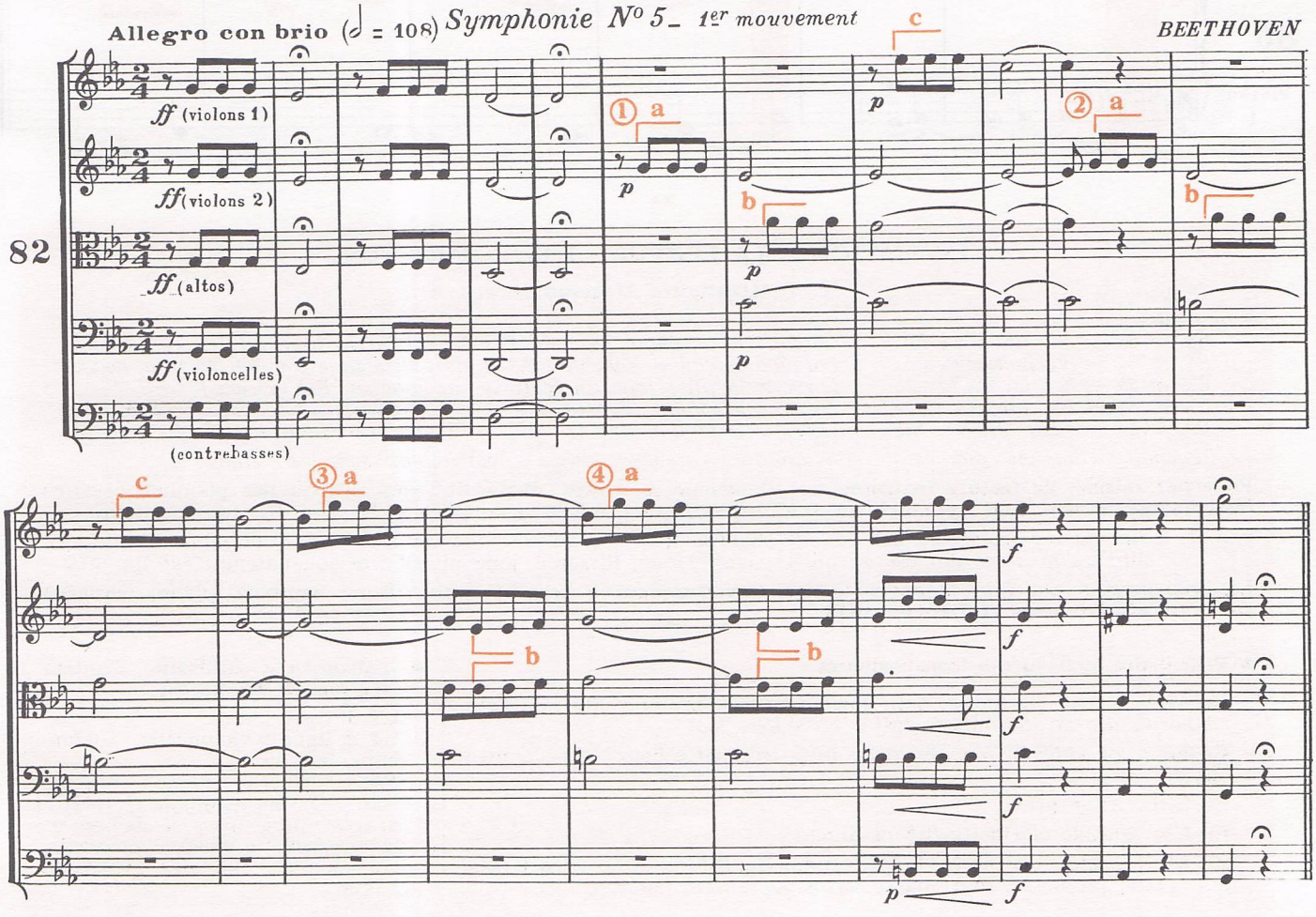


APPLICATION

Exercice de lecture rythmée

(Chaque partie sera dite par un groupe différent)

Allegro con brio (♩ = 108) *Symphonie N° 5_ 1er mouvement* *BEETHOVEN*



Voir 3e partie
Wagner ..... p. 83

9

Les Maîtres chanteurs – *Ouverture* — WAGNER

Molto moderato

83

a) Hautbois — *f molto tenuto*

b) Clarinette en Si ♭ — *f molto tenuto*

Concerto pour clarinette – *1er mouvement* — MOZART

Allegro

84

a) Violon 1 (à l'8ve) — *p*

b) Clarinette en La — *p*

Pavane pour une infante défunte — RAVEL

Lent ♩ = 54

85

a) Flûte (à l'8ve) — *pp*

b) Cor en Fa — *pp*

Symphonie N° 9 (*du nouveau monde*) – *2e mouvement* — DVORAK

Largo ♩ = 52

86

Cor anglais (en Fa) — *p*

Violons 1 — *ppp*

INITIATION A LA LECTURE D'UNE PARTITION

2. Instruments transpositeurs

Remarques :

Ex. n° 83 — clarinette en SI ♭ : Lorsque le hautbois joue un DO, la clarinette joue un RE (2de asc.).
Ex. n° 84 — clarinette en LA : Lorsque le violon joue un LA, la clarinette joue un DO (3ce min. asc.).
Ex. n° 85 — cor en FA : Lorsque la flûte joue un SOL, le cor joue un RE (5te asc.).
Ex. n° 86 — cor anglais en FA : Lorsque le violon joue un FA, le cor anglais joue un DO (5te asc.).
Ex. n° 87 — saxo alto en MI : Lorsque le violon joue un MI , le saxo alto joue un DO (6te asc.).

Cependant, dans les cinq cas, les sons que font entendre les deux instruments sont les mêmes.

Pour des raisons de facture instrumentale (longueur du tuyau, disposition des clés ou des pistons), certains instruments à vent font entendre un son différent de celui de la note écrite. Ils sont dits transpositeurs.

par ex. : dire qu'une clarinette est en si ♭ signifie que, lorsqu'elle joue un DO, le son entendu est un si ♭
dire qu'un saxo alto est en mi ♭ signifie que, lorsqu'il joue un DO, le son entendu est un mi ♭.

Les instruments qui font entendre le son correspondant à la note écrite (flûte, hautbois, piano, cordes...) sont dits « instruments en UT » (en DO).

● **Principaux instruments transpositeurs :**

En MI ♭ : petite clarinette, petit bugle, saxos sopranino, alto, baryton, saxhorns alto et contrebasse (MI ♭ et SI ♭).

En FA : cor anglais, cor, clarinette alto, trompette basse, tuba contrebasse.

En SOL : flûte grave.

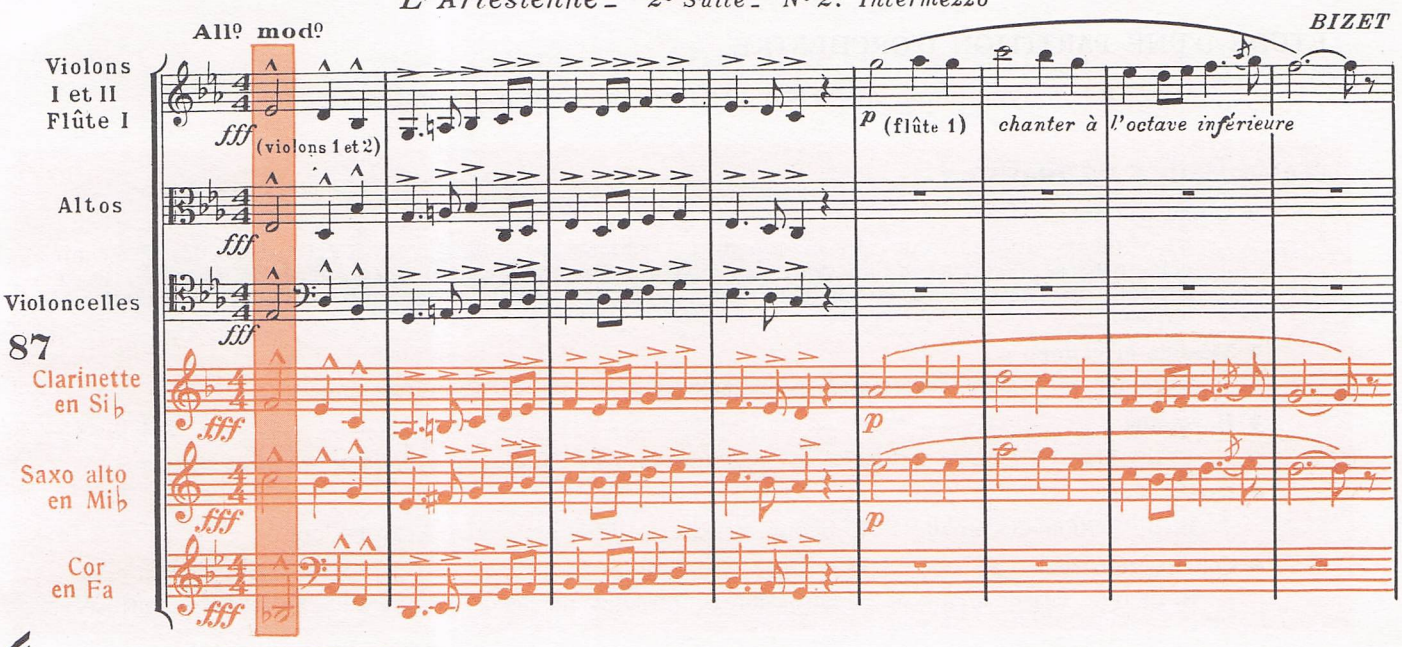
En LA : grande clarinette (LA et SI ♭).

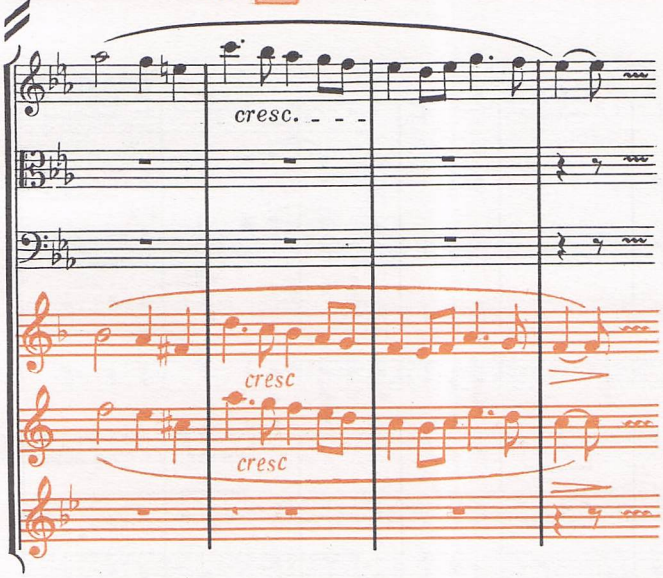
En SI ♭ : grande clarinette, bugle, trompette (SI ♭ et UT), cornet, saxhorns baryton, basse, contrebasse, saxos soprano et ténor.

● **Instruments utilisant d'autres clés que la clé de sol :**

UT 3e ligne : alto.
UT 4e ligne : violoncelle, trombone, basson.
FA : clarinette basse, basson, contrebasson, trombones, cor (son graves), tuba, instr. à claviers et harpe (sons graves), violoncelle, contrebasse, timbales, voix de basse.

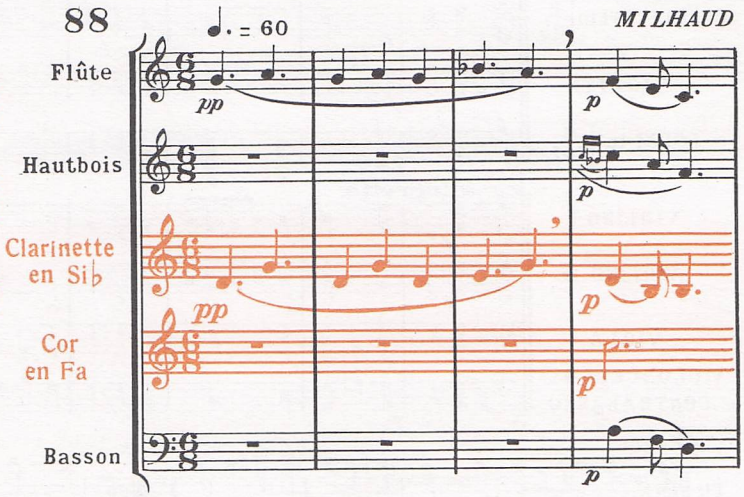
L'Arlésienne – *2e Suite* – *N° 2: Intermezzo*



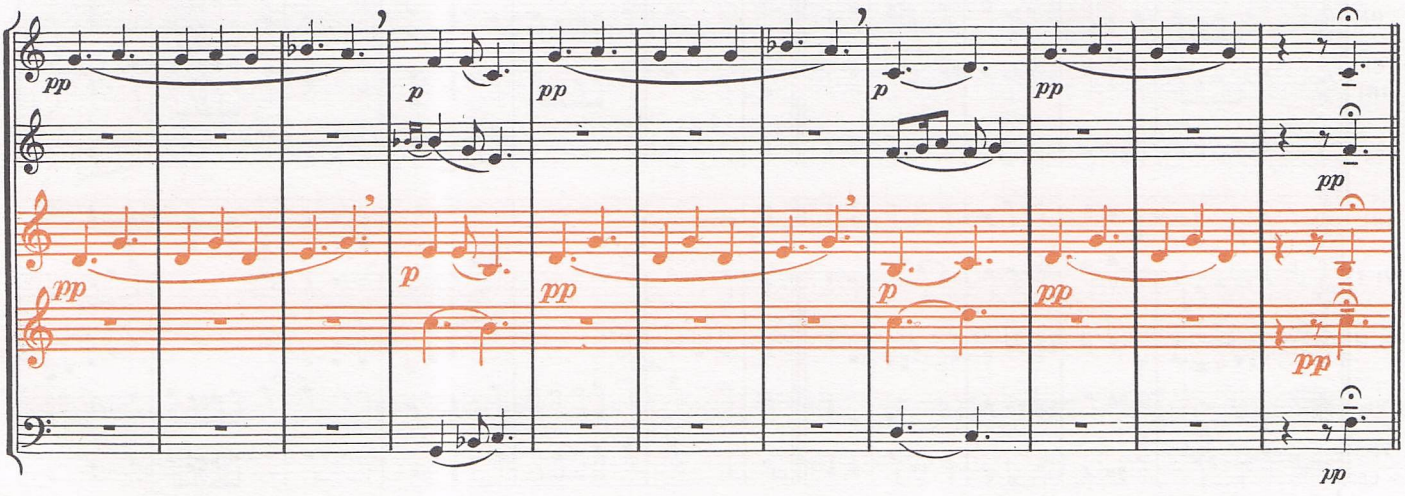


La cheminée du roi René

N° 7: Madrigal nocturne



APPLICATION



N. B. — Il est possible d'exécuter ce fragment avec 2 flûtes à bec sopranos, 2 altos et un xylophone alto (ou basse), le tout à l'octave supérieure de l'écriture réelle.

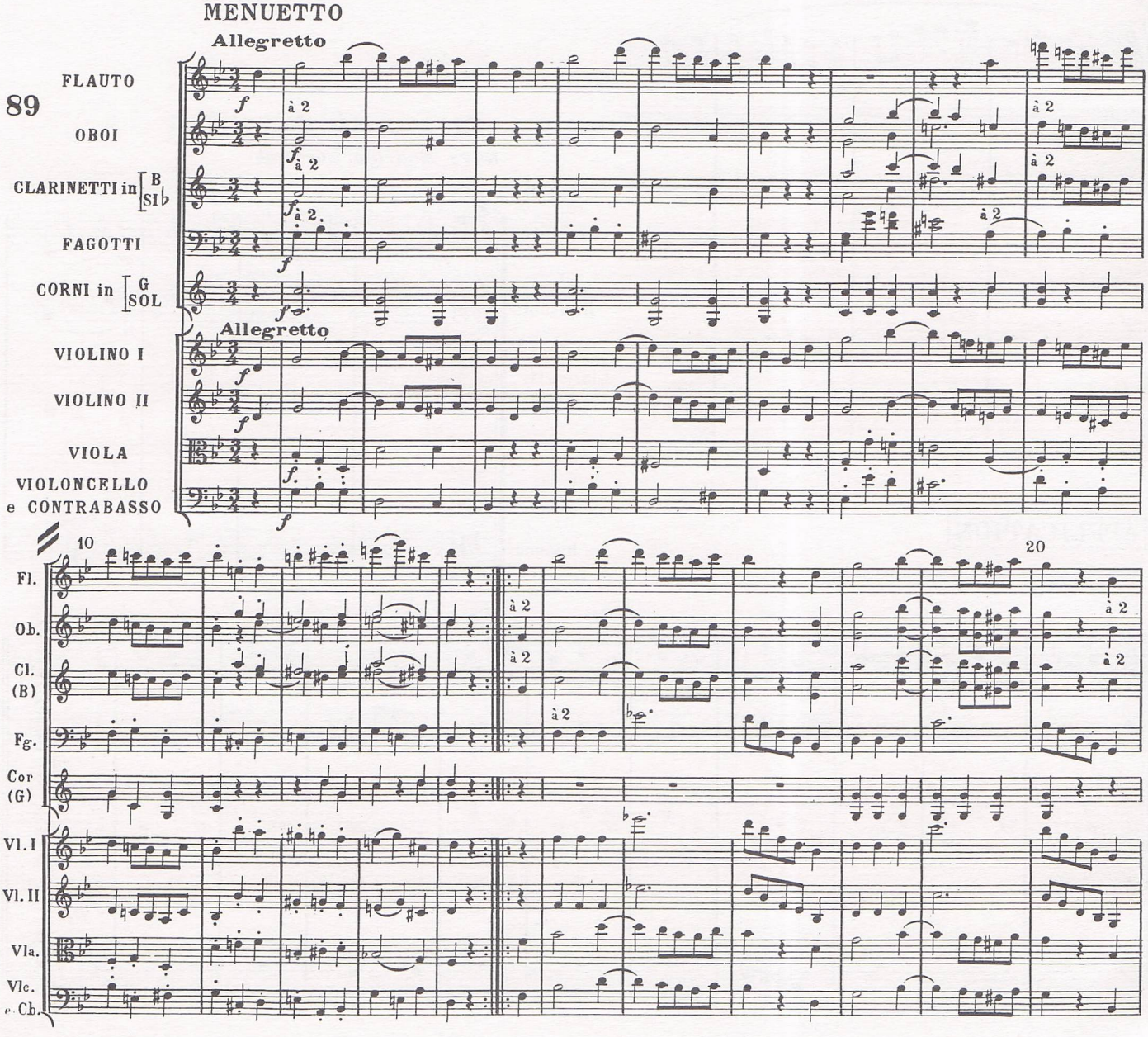
10 RÉCAPITULATION

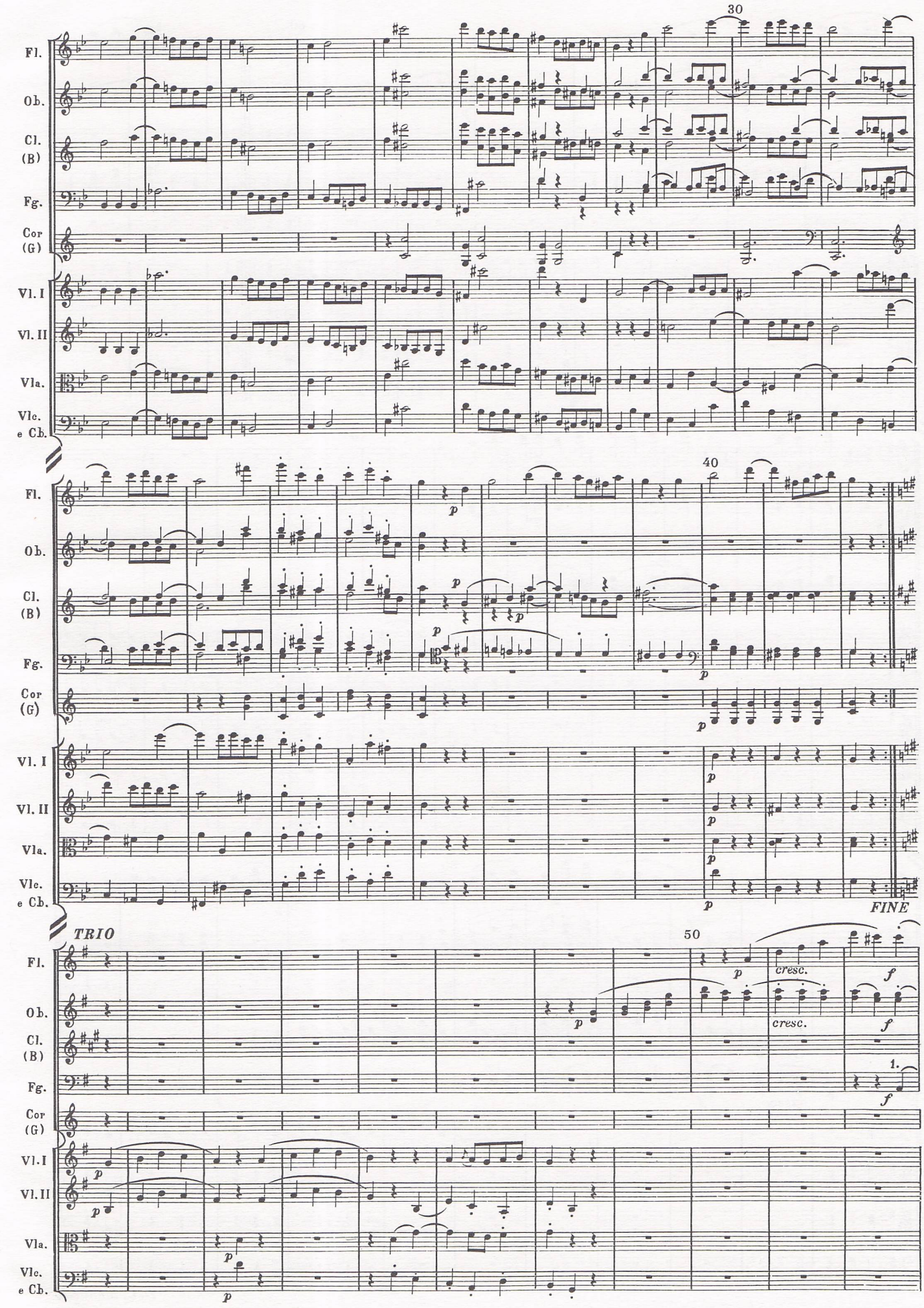
ETUDE D'UNE PARTITION D'ORCHESTRE

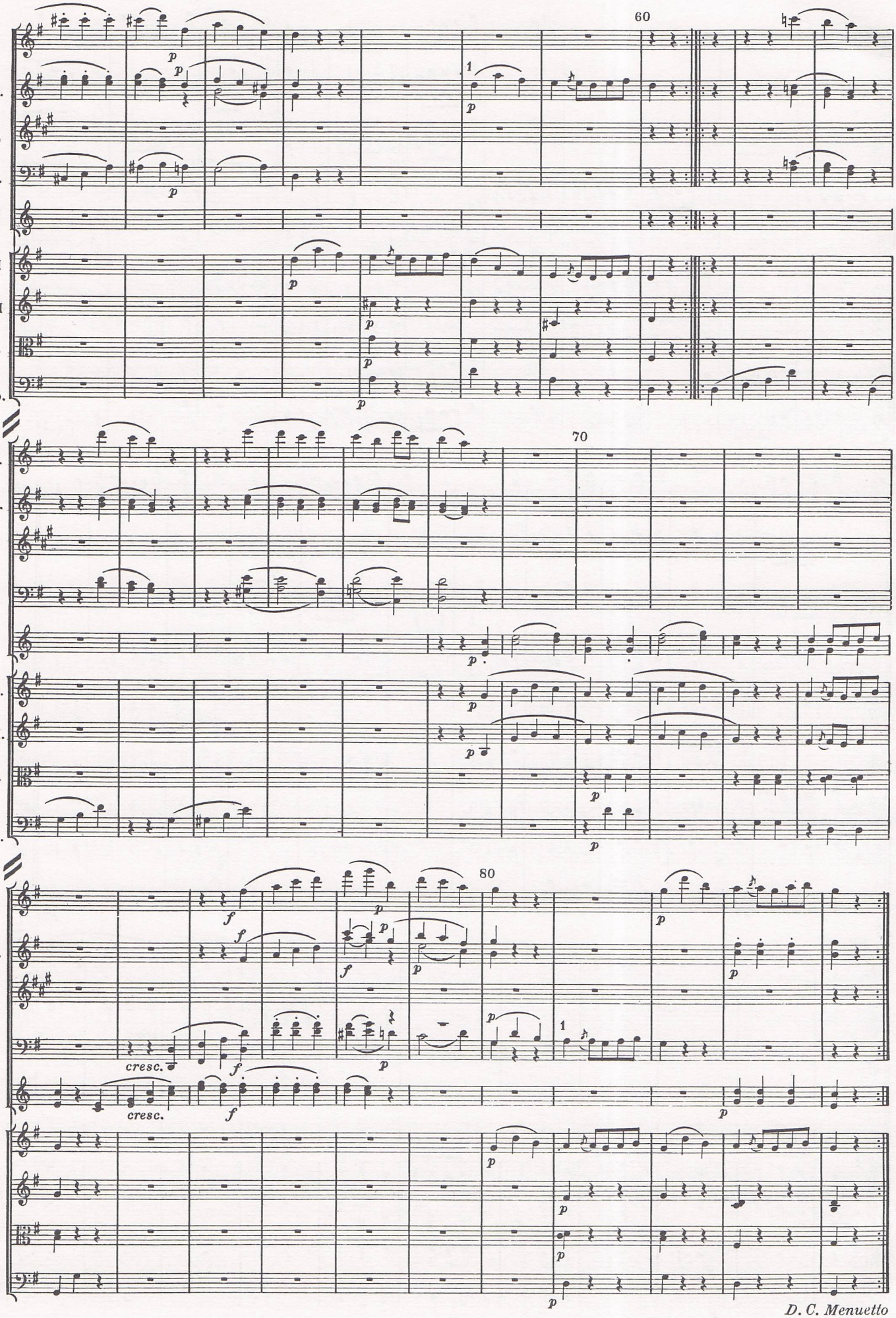
MOZART : Symphonie n° 40, en SOL mineur - 3e mouvement (Menuet)

PLAN POSSIBLE DE TRAVAIL :

- **Orchestration :**
  Instruments utilisés, ceux qui manquent par rapport à l'orchestre du XVIIIe siècle, les différentes clés utilisées *(exercice de lecture)*, les instruments transpositeurs *(exercice de lecture)*, la disposition des instruments sur la partition, les parties instrumentales qui se doublent *(exercice de lecture)*.
- **Mélodie et rythme :**
  Repérage et lecture des thèmes principaux et des parties d'accompagnement.
- **Harmonie :**
  Recherche *(en lecture verticale)* de quelques accords simples *(6 premières mesures par ex.)*.
- **Expression :**
  Identification des nuances, du mouvement, des différents signes d'expression.
- **Construction :**
  Recherche des éléments de construction (différentes parties), identification de la forme utilisée.




30
Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor (G)
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc. e Cb.
40
p
FINE
TRIO
50
cresc.
f
1.


60
70
80
Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor (G)
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vlc. e Cb.
cresc.
D. C. Menuetto

2e PARTIE

PRATIQUE DU CHANT

SOMMAIRE

Pages

FOLKLORE DE FRANCE ET D'EUROPE

1. Trimazo *(Lorraine)* 30
2. Trois matelots *(Corse)* 30
3. Pauvre Motzoul *(Roumanie)* 30
4. Kouippana, roi des forêts *(Finlande)* 31
5. Les amours du pâtre *(Hongrie)* 31
6. Pleure, jeune fille *(Bulgarie)* 31
7. La danse de Zalongo *(Grèce)* 32

FOLKLORE EN LANGUE ETRANGERE

8. When Johny comes marching home *(Angleterre)* 32
9. Little David *(Negro Spiritual - U.S.A.)* 33
10. Deep River *(Negro Spiritual - U.S.A.)* 33
11. Steal Away *(Negro Spiritual - U.S.A.)* 33
12. Once I had a sweethart *(U.S.A.)* 34
13. Und der Hans schleicht umher *(Allemagne)* 34
14. Guter Mond *(Allemagne)* 35
15. Von der Alpe ragt ein Haus *(Allemagne)* 35
16. Las morillas de Jaen *(Espagne)* 36
17. El café de Chinitas *(Espagne)* 36
18. Caminito de Avilès *(Espagne)* 37
19. Ti voglio bene assai *(Italie - Naples)* 37
20. Finestra bassa *(Italie - Naples)* 38
21. E la pampina de l'aliva *(Italie - Sicile)* 38
22. Par les monts et les vallées *(U.R.S.S.)* 39
23. Soirs d'été près de Moscou *(U.R.S.S.)* 39

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS :

24. Don Juan *(Sérénade de Don Juan) (MOZART)* 40
25. La Carmagnole *(Révolution)* 40
26. A Sylvia *(SCHUBERT)* 41
27. Le roi de Thulé *(version I : SCHUBERT)* 42
28. Le roi de Thulé *(version II : BERLIOZ - La damnation de Faust)* 42
29. Le roi de Thulé *(version III : GOUNOD - Faust)* 43
30. In stiller Nacht *(BRAHMS)* 43
31. Lieder eines fahrenden Gesellen *(n° 2) (MAHLER)* 44
32. Sept chansons populaires espagnoles *(n° 1 : el paño moreno) (FALLA)* 44
33. Le galérien *(L. POLL)* 45
34. Il n'y a pas d'amour heureux *(BRASSENS)* 45
35. Le facteur *(HADJIDAKIS)* 46
36. Le marin et la rose *(C. PINGAULT)* 47
37. Ma solitude *(MOUSTAKI)* 47
38. Aimer à perdre la raison *(FERRAT)* 48

REMARQUES :

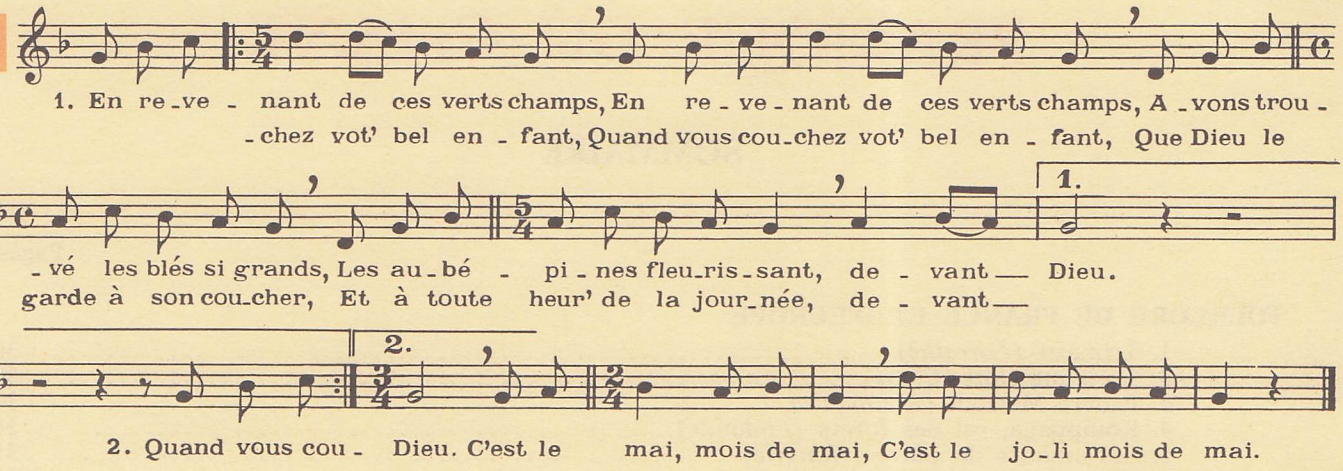
- Les **tonalités** ont été choisies en fonction des **possibilités vocales** moyennes d'élèves de troisième.
- Les **syllabes vocalisées** sont **soulignées** dans les couplets qui ne figurent pas sous la musique. Dans les chants folkloriques, les **nuances** et les **mouvements sont purement indicatifs.**
- Afin de réaliser une **coordination plus étroite avec l'enseignement des langues,** les chants étrangers ont été choisis dans les pays correspondant aux langues pratiquées en classe.
- Les **adaptations françaises** de chants étrangers qui ne portent pas de nom de traducteur ont été établies par les auteurs de l'ouvrage, avec le souci de respecter, dans la mesure du possible, le **sens du texte original.**
- Les titres précédés d'un astérisque (*) existent avec **accompagnement de piano** chez l'éditeur-propriétaire.

FOLKLORE DE FRANCE ET D'EUROPE

TRIMAZO

Lorraine

1



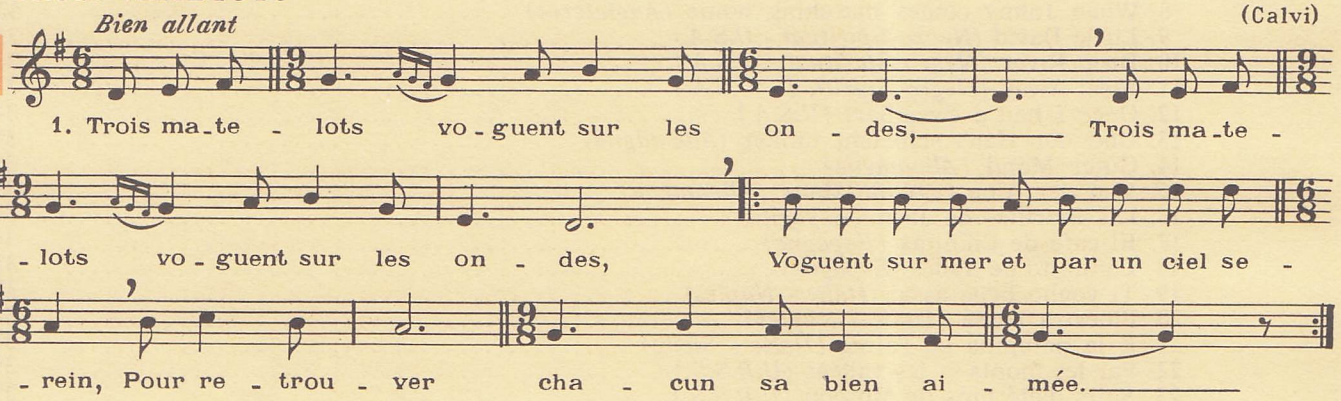
Reproduction autorisée - Extrait de l'Anthologie des chants populaires français de J. Canteloube - Editions Durand & Cie, Paris.

TROIS MATELOTS

Corse
(Calvi)

2

Bien allant



(Même référence que le n° 1).

2

Nous en irons chez la belle hôtesse, (bis)
Chez la belle hôtesse de ce pays,
Et là, ce soir, nous irons pour dormir.

3

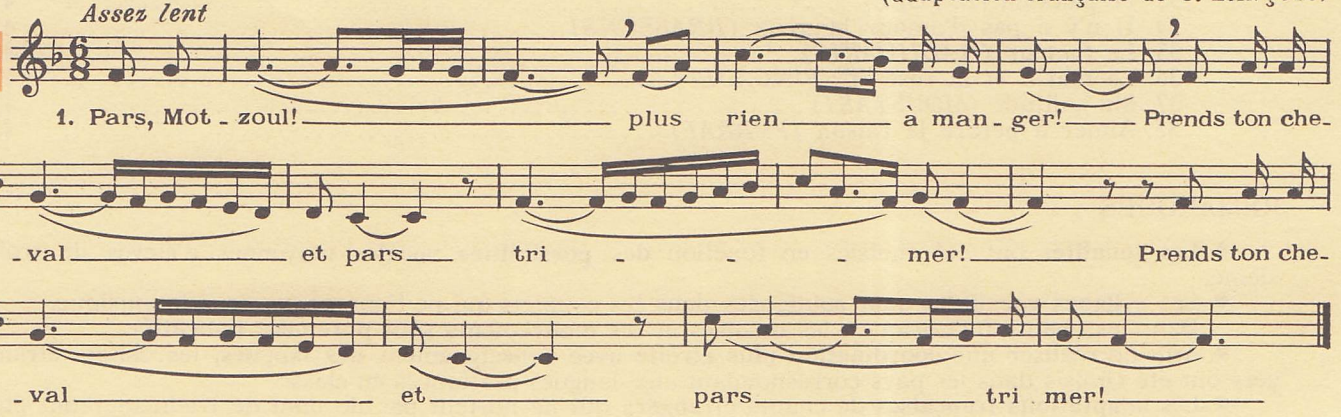
Portez du pain, du vin, des saucisses, (bis)
Et apportez du pain en quantité,
Car ce sont les marins qui le paieront.

PAUVRE MOTZOUL

ROUMANIE
(adaptation française de J. LANÇOIS)

3

Assez lent



2

Pots de bois et vases légers, (bis)
Vends-les nombreux pour subsister !

3

Par les monts tout pleins de trésors,
Tu gagneras... un hareng-saur ! (bis)

Publié avec l'aimable autorisation des Editions Ouvrières, Paris.

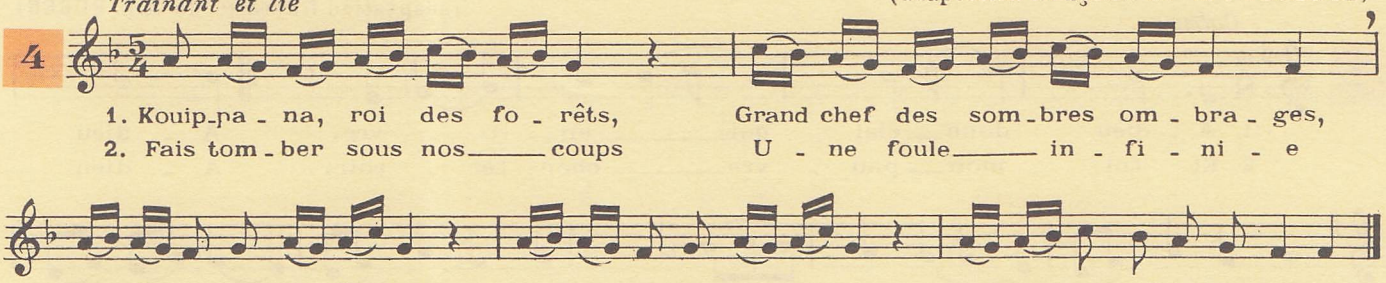
KOUIPPANA, ROI DES FORÊTS

FINLANDE

(adaptation française de G. FULGENCE)

Traînant et lié

4



Publié avec l'aimable autorisation des Editions Ouvrières, Paris.

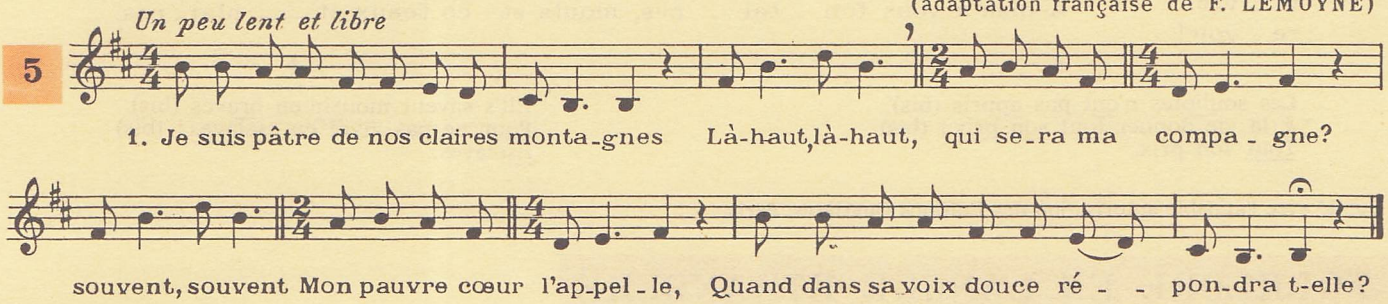
LES AMOURS DU PÂTRE

HONGRIE

(adaptation française de F. LEMOYNE)

Un peu lent et libre

5



2

« Lison, voici l'heure du mariage,
Là-haut, là-haut, seras-tu ma compagne ? »
« Nenni, nenni, si je suis ta compagne,
Plus ne reverrai mon petit village. »

3

« Jeanne, voici l'heure du mariage,
Là-haut, là-haut, seras-tu ma compagne ? »
« Nenni, nenni, si je suis ta compagne,
Plus ne reverrai ma douce chaumière. »

4

« Rose, voici l'heure du mariage,
Là-haut, là-haut, seras-tu ma compagne ? »
« Nenni, nenni, si je suis ta compagne,
Plus ne pourrai danser aux soirs de fêtes. »

5

Pauvre pâtre de nos claires montagnes,
Là-haut, là-haut, n'attends plus de compagne.
Adieu, adieu, je serai sans compagne,
Le cœur plus fidèle pour ma montagne.

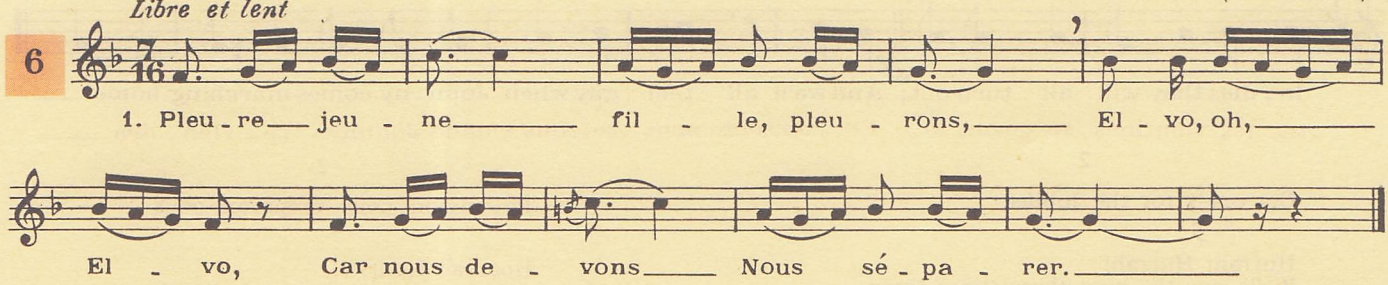
Publié avec l'aimable autorisation des Editions Ouvrières, Paris.

PLEURE, JEUNE FILLE

BULGARIE (Macédoine)

Libre et lent

6



2

Je m'en irai à l'étranger, Elvo...
A l'étranger, à Sophia.

3

Quand le vent violent soufflera, Elvo...
Ne pense pas qu'il vient de Dieu.

4

Ce vent ce seront mes soupirs, Elvo...
Ah, mes soupirs toujours pour toi.

5

Quand la fine pluie tombera, Elvo...
Ne pense pas qu'ell' vient de Dieu ;

6

Cette pluie ce seront mes larm's, Elvo...
Ah, mes larmes, toujours, pour toi.

7

Pleure, jeune fille, pleurons, Elvo...
Car nous devons nous séparer.

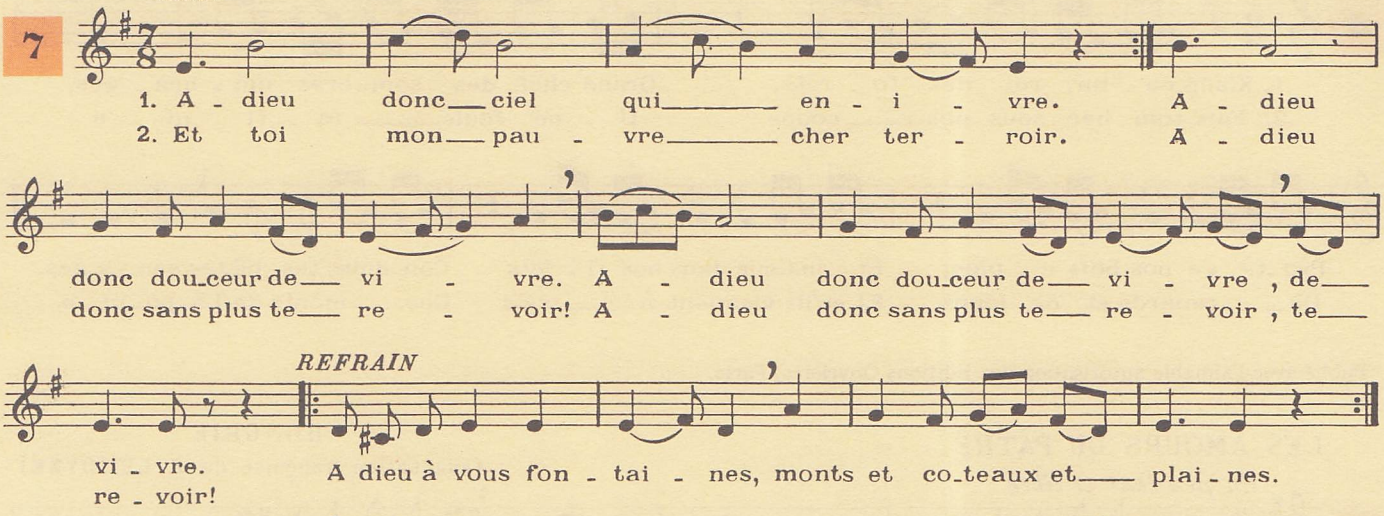
Publié avec l'aimable autorisation des Editions Ouvrières, Paris.

LA DANSE DE ZALONGO

GRÈCE
(adaptation française de A.C. RUBEN)

Calme

7



3

Les souliotes n'ont pas appris (bis)
A la vie donner tout son prix ! (bis)
Tout son prix.

4

Ell's savent mourir en braves (bis)
Pour ne pas vivre en esclaves ! (bis)
Esclaves.

Publié avec l'aimable autorisation des Editions Ouvrières, Paris.

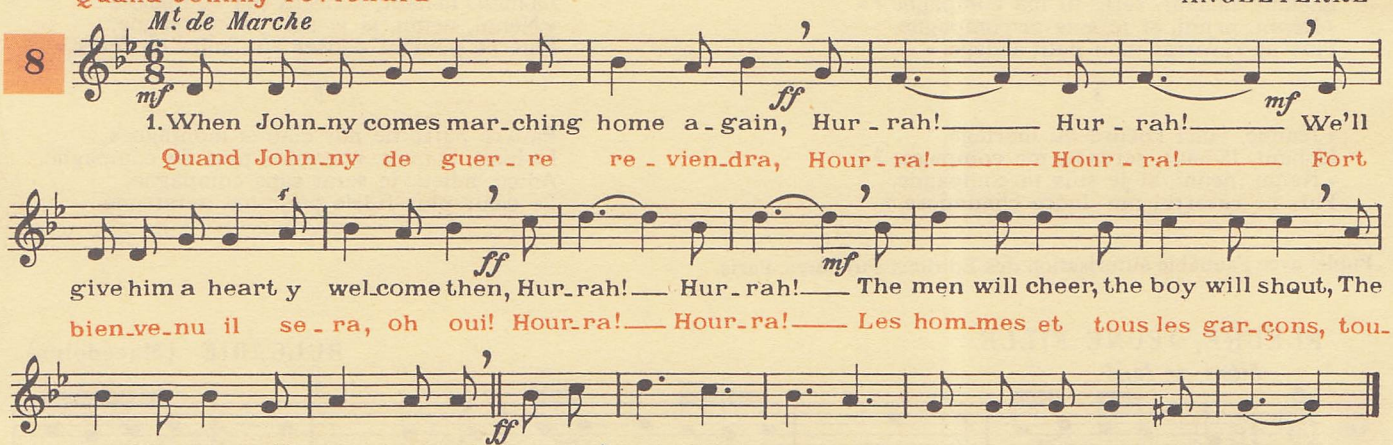
FOLKLORE EN LANGUE ÉTRANGÈRE

WHEN JOHNNY COMES MARCHING HOME

Quand Johnny reviendra

ANGLETERRE

8



2

Get ready for the Jubilee

Hurrah! Hurrah!
We'll give the hero three times three,

Hurrah! Hurrah!
The laurel wreath is ready now
To place up on his royal brow;
And we'll...

3

Let love and friend ship on that day,

Hurrah! Hurrah!
Their choicest treasures then display,

Hurrah! Hurrah!
And let each one perform his part
To fill with joy the warrior's heart;
And we'll...

2

Réjouissons-nous, préparons-nous

Hourra ! Hourra !
Au héros nous crierons trois fois

Hourra ! Hourra !
Et la couronne de lauriers
Viendra ceindre son front royal ;
Et contents...

3

Que ce jour, l'amour et l'amitié

Hourra ! Hourra !
Leurs plus beaux trésors alors déploient,

Hourra ! Hourra !
Et que de joie chacun de nous
Emplisse le cœur du guerrier ;
Et contents...

LITTLE DAVID. Petit David

Negro Spiritual U.S.A.

9

Allegretto

mf

Lit_tle Da_vid, play on your harp, Hal_le - lu! Hal_le - lu! Lit_tle Da_vid play on your

Pe_tit Da_vid joue sur ta harpe, Al_le - lu! Al_le - lu! Pe_tit Da_vid joue sur ta

1. 2. *FINE* *Andante*

mf

harp, Hal_le - lu! -lu! 1. Lit_tle Da_vid was a shep_herd boy, He kill'd Go -

harpe, Al_le - lu! -lu! Pe_tit Da_vid é - tait un ber_ger, Tu - a Go -

1. 2. *D.C. al fine*

-li_a, and shou_ted for joy.

-li_ath, et cri_a de joie.

Andante

2. Jos_hua was the

Jo_sué é - tait

1. 2. *D.C.*

son of Nun, He ne_ver would quit till the work was done.

fils de Nun, Ne par_tait pas sans fi_nir son tra_vail.

DEEP RIVER. Fleuve profond

Negro Spiritual U.S.A.

10

Lent

1re fois f
2e fois p

Deep ri_ver, my home is o_ver Jor_dan, Deep

Fleu_ve pro_fond, sur l'au_tre rive est ma pa_trie, Fleu_ve

FINE *mf*

ri_ver, Lord, I want to cross o_ver in to camp ground. O don't you want to

pro_fond, Dieu! Je veux al_ler vers la terre pro_mi_se. Ne veux-tu pas al -

cresc. *f*

go to that gos_pel feast, That from is'd land where all is

_ler à cet_te fê_te bé_ni_e, Sur cet_te terre où tout est

p *D.C. al fine*

peace. O! Deep ri_ver, Lord! I want to cross over in to camp ground.

paix. Oh! Fleu_ve profond, Dieu! Je veux al_ler vers la terre promi_se.

STEAL AWAY. Sauve-toi

Negro Spiritual U.S.A.

11

p *Slowly* *mf* *f* *p*

Steal a way, Steal a way, Steal a way, to Je_sus! Steal a way,

Sau_ve-toi, Sau_ve-toi, Sau_ve-toi, vers Jé_sus! Sau_ve-toi,

cresc. *f* *FINE*

Steal a way home, I ain't got long to stay here. 1. My Lord calls me, He calls me by the

Sauve-toi loin, Bien_tôt d'i_ci, je partirai. Mon Dieu m'ap_pelle, Par le tonnerre il

D.C. al fine

thun der; The trum_pet sounds with in my soul: I ain't got long to stay here.

m'appelle, La trompette son_ne dans mon âme: Bien_tôt d'i_ci je parti_rai.

2

Green trees are bending,
Poor sinners stand trembling,
The trumpet...

3

My Lord calls me,
He calls me by the lightning,
The trumpet...

2

Les arbres se courbent
Tous les pêcheurs sont tremblants,
La trompette...

3

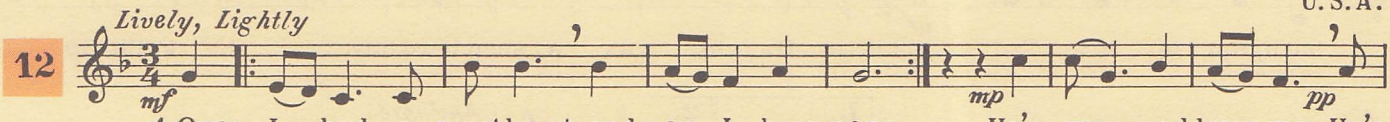
Mon Dieu m'appelle,
Par les éclairs il m'appelle,
La trompette...

ONCE I HAD A SWEETHEART. J'eus un jour un ami

U.S.A.

12

Lively, Lightly



1. Once I had a sweetheart, and now I have none, He's gone and leave me, He's gone and leave me,

J'eus un jour un ami, Las, je n'en ai plus. Las il est parti, Las il est parti.

He's gone and leave me to sorrow and moan.

Las il m'a laissé me délaisser.

2

Last night in sweet slumber I dreamed I did see, (bis)
My own precious jewel sat smiling by me. (bis)

3

And when I awakened I found it not so, (bis)
My eyes like some fountain with tears over flow. (bis)

4

I'll venture England, through France and through Spain, (bis)
All my life I will venture the watery main. (bis)

2

Cette nuit en dormant j'ai rêvé de lui, (bis)
Il était tout près, et me souriait. (bis)

3

Et quand je m'éveillai, je ne le vis point. (bis)
Des larmes, dans mes yeux, jaillirent soudain. (bis)

4

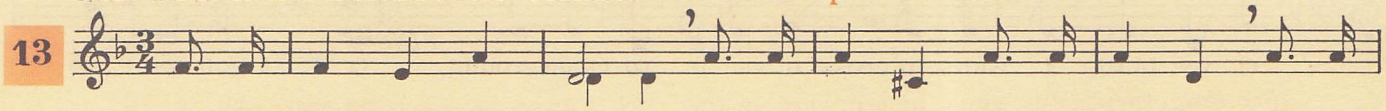
Je fouillerai mon pays, la France et l'Espagne, (bis)
Toute ma vie fouillerai les mers. (bis)

Extrait de « Joan BAEZ Song Book » RYERSON MUSIC PUBLISHERS INC. NEW YORK.

UND DER HANS SCHLEICHT UMHER. Voici Jean qui se traîne

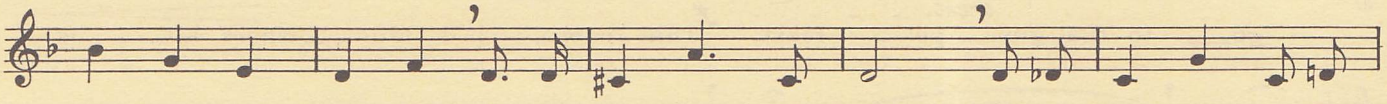
ALLEMAGNE

13



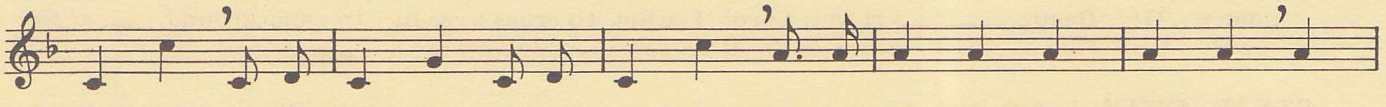
1. Und der Hans schleicht um - her, trü - be Au - gen, blas - se Wan - gen, und das

Voi - ci Jean qui se traî - ne, Les yeux tris - tes, les joues pâ - les, Il a



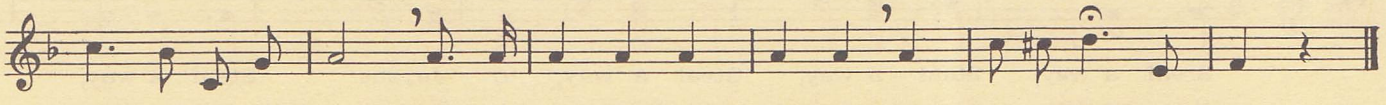
Herz ihm be - fan - gen und der Kopf ihm so schwer, und die Lie - se vor der

la tê - te lour - de et le cœur bien ser - ré Et Li - set - te, à sa



Tü - re, ro - tes Mie - der, gold - ne Schnü - re, Schaut hin - auf nach dem Him - mel und

por - te, Ro - be rou - ge, ro - be rou - ge, Lè - ve les yeux vers le ciel, Ne



sieht den Hans nicht an, Schaut hin - auf nach dem Him - mel und sieht den Hans nicht an.

re - gar - de pas Jean; Lè - ve les yeux vers le ciel, Ne re - gar - de pas Jean.

2

Liebe, Liebe, kamm her!
Lass den Himmel, der ist trübe,
doch im Herzen die Liebe,
ach, die brennt gar so sehr!
aber wenn du wieder gut bist,
und du wieder deinen Hans küsst,
oh, dann ist auch auf einmal } bis
der Himmel wieder hell!

2

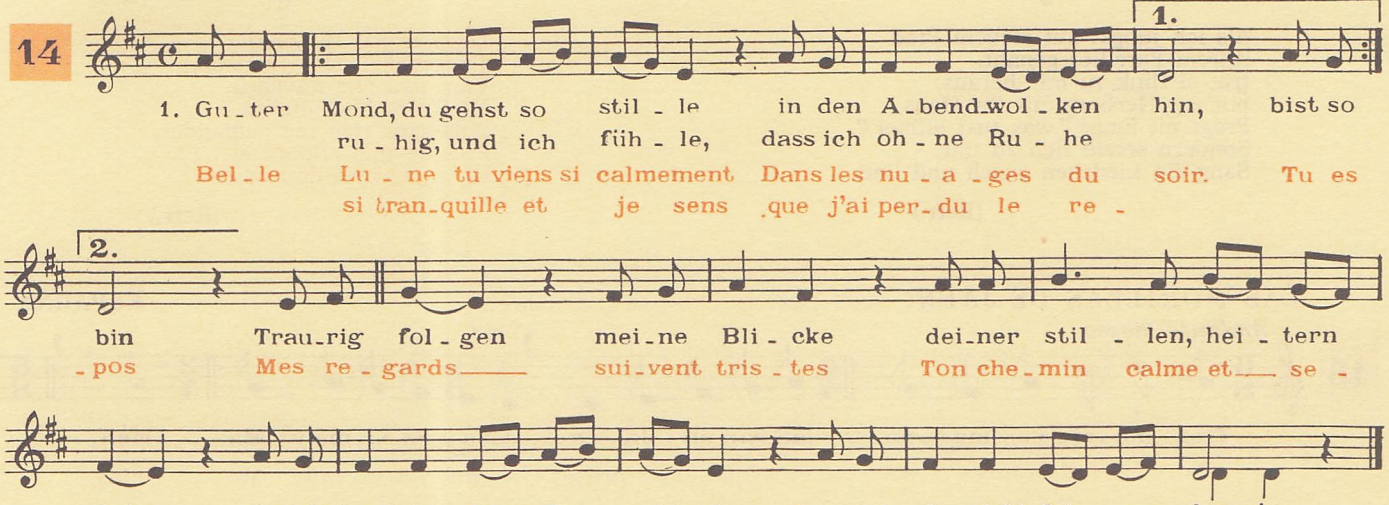
Oh Lisette approche!

Laisse le ciel : il est triste,
Mais dans mon cœur la flamme
Est bien trop forte.
Et si tu veux être bonne
En regardant ma personne :
Oh, alors en un instant } bis
Le ciel s'éclaircira.

GUTER MOND... Belle Lune...

ALLEMAGNE

14



2

Guter Mond, dir darf ich's sagen,
was mein banges Herze kränkt
Und an wenn mit bittern Klagen
die betrübte Seele denkt!

Guter Mond, du sollst es wissen,
weil du so verschwiegen bist,
warum meine Tränen fliessen
und mein Herz so traurig ist.

3

Dort in jenem kleinen Tale,
wo die dunkeln Bäume stehn,
nah bei jenem Wasserfalle
wirst du eine Hütte sehn.

Geh durch Wälder, Bäch' und Wiesen,
blicke sanft durch's Fenster hin
so erblickest du Elisen,
aller Mädchen Königin.

2

Belle Lune, je puis te dire
Ce qui tourmente mon cœur,
Vers qui vont les pensées
Et les plaintes de mon âme.

Belle Lune, que tu saches,
Toi qui es aussi discrète,
Pourquoi mes larmes coulent
Et pourquoi mon cœur est si triste.

3

Là-bas dans cette vallée
Où se dressent de grands arbres,
Auprès d'une cascade
Tu verras une chaumière.

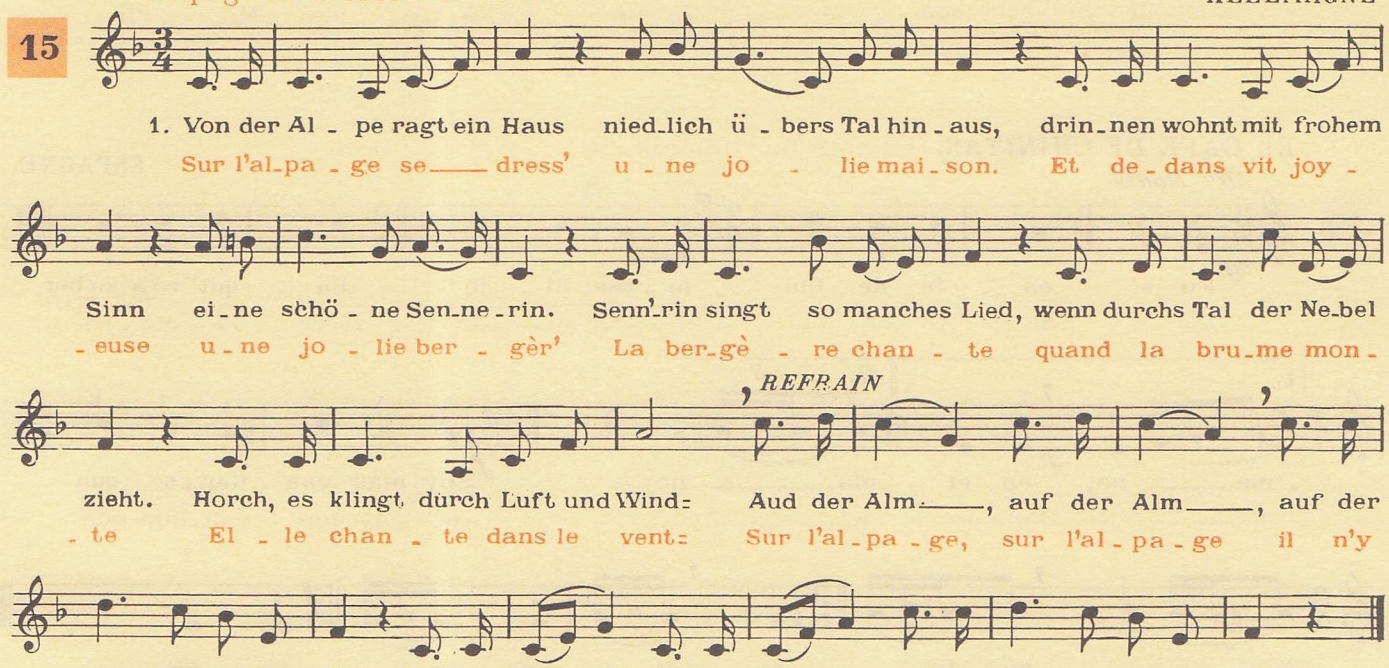
Traverse les rivières,
Les forêts et les campagnes,
Regarde par la fenêtre
Et tu verras ma reine.

VON DER ALPE RAGT EIN HAUS

Sur l'alpage se dresse une maison

ALLEMAGNE

15



2

Als ich jungst auf steilem Pfad
ithrem Paradies genaht,
trat si flink zu mir heraus,
bot zur Herberg mir ihr Haus.
Fragt nit lang: "was tust allhier",
Sondern setzte sich zu mir,
Sang ein Liedchen weich und lind:

(Refr.)

2

Lorsque par un sentier
J'approchai de sa maison,
Vers moi elle s'avança,
M'offrant l'hospitalité.
Puis sans rien me demander,
Près de moi elle s'assit
Et me chanta doucement :

(Refr.)

LAS MORILLAS DE JAEN. Les petites maures de Jaën

ESPAGNE

16

Andante mosso — *rit.*

Tres mo-ri-cas me e-na - mo-ran en Ja-èn: A-xa y Fa-ti-ma y Ma - rièn,
Pe - ti - tes maures à Ja - ën m'avaient charmé: A - xa, Fa-ti-ma, Ma - ria.

a tempo

Tres mo-ri-cas tan ga - rri-das, i - ban a co-ger o - li-vas
Pe - ti - tes mau-res jo - li - es al - laient cueillir des o - li - ves

rit.

Y ha-lla-ban-las co - gi-das en Ja-èn. A-xa y Fa-ti-ma y Ma - rièn
Tou - tes tom-bées les trou - vaient à Ja-ën. A - xa, Fa-ti-ma, Ma - ria,

a tempo

Y ha-lla-ban-las co - gi-das, Y tor-na-ban des-ma - i-das,
Tou - tes tom-bées les trou - vaient, Dé - cou-ra-gées re - ve - naient,

Y las co-lo-res per - di-das en Ja-èn. A-xa y Fa-ti-ma y Ma - rièn.
A - yant per-du leur cou - leur à Ja-ën. A - xa, Fa-ti-ma, Ma - ria.

EL CAFÉ DE CHINITAS. Le café de Chinitas

ESPAGNE

17

Allº Modtº — *mf*

En el ca - fé de Chi - ni-tas, di - jo Pa - qui ro a su her -
Dans le ca - fé de Chi - ni-tas, à son frère Pa - qui - ro

1. - ma no; *p* en el 2. - ma no: *f* Soy màs vas - lien-te que
a dit; Dans le a dit, Je suis plus vail-lant que

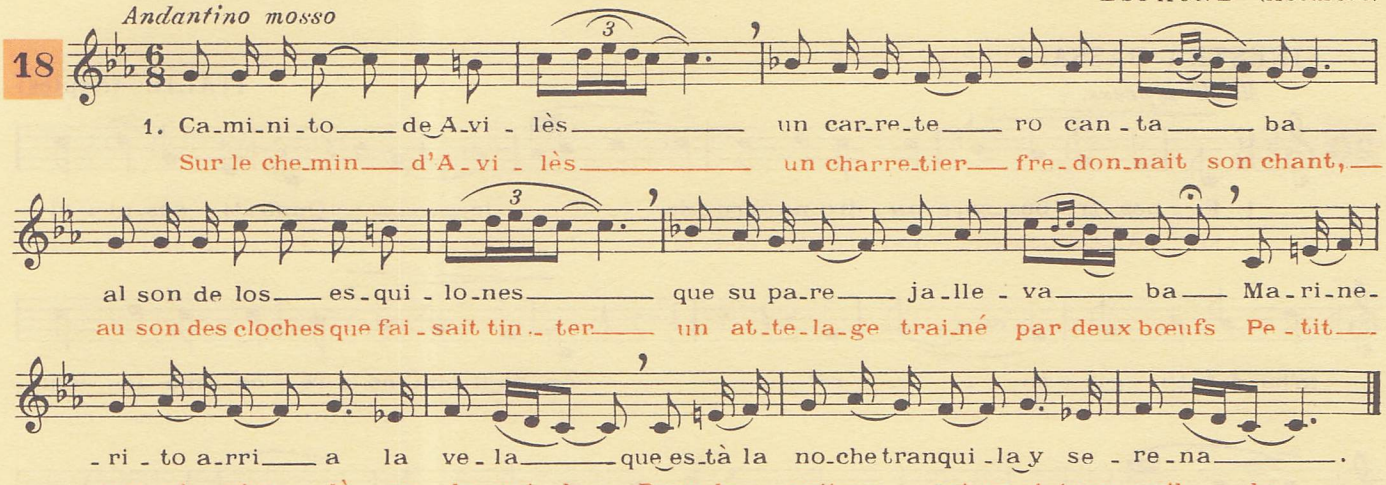
tù màs to re - ro y màs gi - ta - no.
toi, et plus fier, et plus gi - tan.

CAMINITO DE AVILÈS. Sur le chemin d'Avilès

ESPAGNE (Asturies)

Andantino mosso

18



2

Noche tranquila y serena, no es buena para rondar
Para los enamorados, es mejor la oscuridad.
Marinerito...

3

Al marinero en la mar, nunca le falta una pena
Cuando se apaga el farol, cuando se apaga la vela.
Marinerito...

2

La nuit sereine et tranquille, pour s'aimer ne peut plaire,
Aux amoureux qui s'adorent, plus favorable est la nuit obscure
Petit marinier...

3

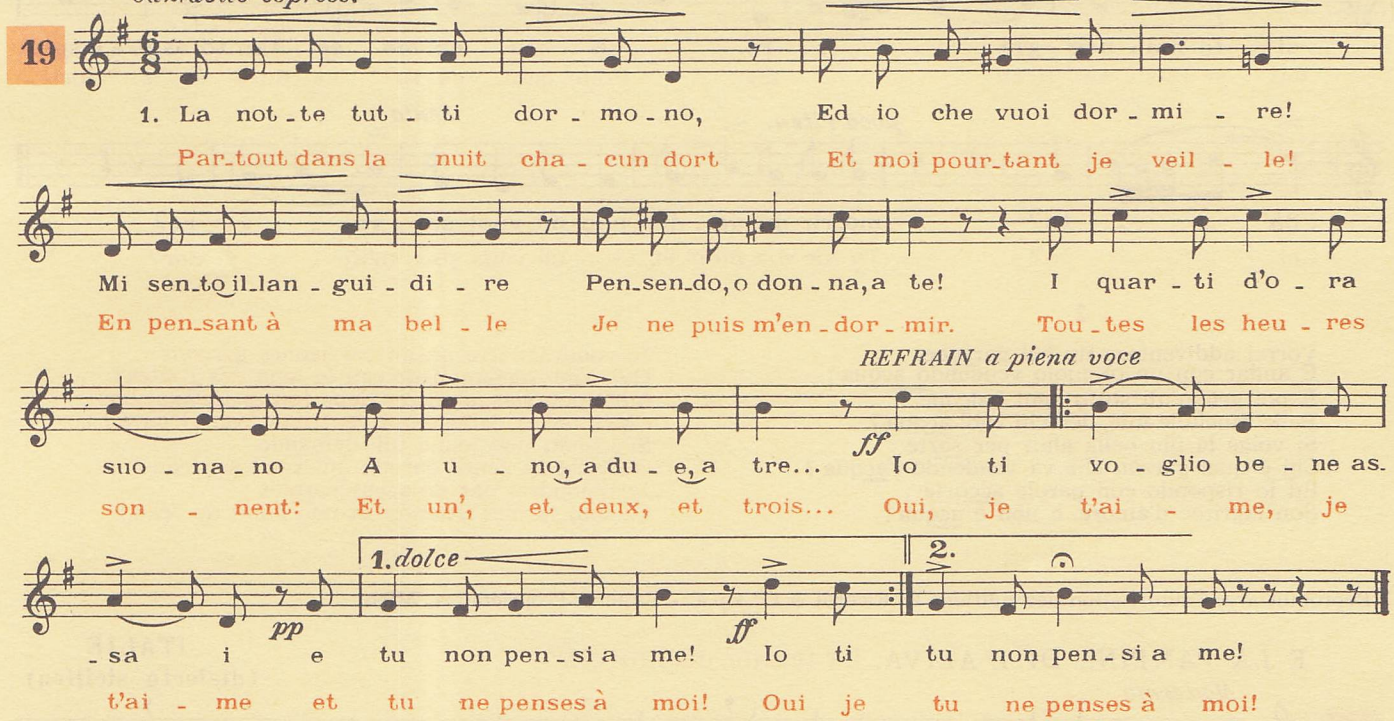
Oh marinier voguant sur la mer, combien de peines te guettent,
Quand du fanal disparaît l'éclat, et que la voile faiblit soudain ?
Petit marinier...

TI VOGLIO BENE ASSAI. Je t'aime tant

ITALIE (Naples)
(texte italien de V. de MEGLIO)

Cantabile espress.

19



2

Guardami in faccia e vedi
Come mi son cangiato
Pallido, e macïato,
Fanciulla mia, per te!
Cucito a filo doppio,
Con te tu mi vedrai... (Refrain)

3

Quando son fatto cenere,
Allor mi piangerai,
Sempre domanderai
L'amante mio dov'è ?
Apri la fossa mia
E là mi troverai... (Refrain)

2

Regarde-moi en face
Et vois comme je souffre.
Vois donc : je suis malade,
Aie pitié de moi !
Sans toi je ne puis vivre
Et ne puis respirer... (Refrain)

3

Et lorsque je ne serai plus,
Tu verseras des larmes,
Te demandant sans cesse :
Mon ami où est-il ?
Si tu ouvres ma tombe,
Là, tu me trouveras... (Refrain)

FINESTRA BASSA. Fenêtre basse

ITALIE (Naples)

20

Mod^to espress.

1. Fi - nes - tra bas - sa, e pa - dro - na cru - de - - le, Quan - ti sos - pi - ri
Fe - nê - tre basse et maî - tres - se cru - el - - le, Oh com - bien de sou -

m'hai fat - to git - ta - - re! Ar - de il mio co - re co - me la can -
- pirs j'ai dû pous - ser pour vous; Et mon cœur brûle ain - si qu'u - ne chan -

- de - - la, Bel - lo, quan - do ti sen - to no - mi - na - - re!
- del - - le, Lors - que j'entends ton nom, o ma prin - ces - - se!

Deh! pren - di e - sempio dal - la neve in - gra - - ta! La neve è fred - da e
Tu dois choi - sir la nei - ge pour mo - dè - - le, La nei - ge froi - de

si fa ma - neg - gia - - re. E tu co - me sei tan - to as - pra e spie -
qui se lais - se pren - - dre. Pour - quoi es - tu si dure et si cru -

poco riten. *Lento*

- da - - ta? mo - rir mi ve - die non mi vuoi sal - va - - re?
- el - - le? Tu me vois mort et tu ne veux pas m'ai - - der?

2

Vorrei addiventare un bel garzone,
E andar con un orciuolo vendendo acqua;
E poi gridar di sotto ogni balcone:
Belle fanciulle mie, deh chi vuol acqua?
Si volge la piu bella allor per sorte:
Chi è quel garzon che va vendendo l'acqua?
Ed io rispondo con parole accorte:
Son lagrime d'amore, e non è acqua!

2

Je voudrais être parmi ces jeunes garçons
Qui vont vendant leur eau le long des routes!
Ainsi pourrais-je entrer dans toutes les maisons:
« Mes belles dames, qui veut mon eau si pure? »
Si là-haut une jeune fill' demande
Quel est ce gentil garçon qui vend son eau?
Je répondrai par de sages paroles:
Ce sont larmes d'amour et non point de l'eau!

Reproduit avec l'autorisation des Editions R. Ricordi & Cie s.p.a. - Editeurs-Propriétaires, Milan.

E LA PAMPINA DI L'ALIVA. La feuille de l'olivier

ITALIE
(dialecte sicilien)

21

Moderato

E la pam - pi - na di l'a - li - va, di l'a - li - va la pam - pi - na. Ven' - lu
Vois la feuil - le de l'o - li - vier, De l'o - li - vier voi - ci la feuille. Quand vient

ven - tu la cu - tu - li - a, la gi - rid - di - a cas - ca - ri la fa, Ve - ni lu
le vent, il la se - cou - e, la fait tour - no - yer, la fait tom - ber, Quand vient le

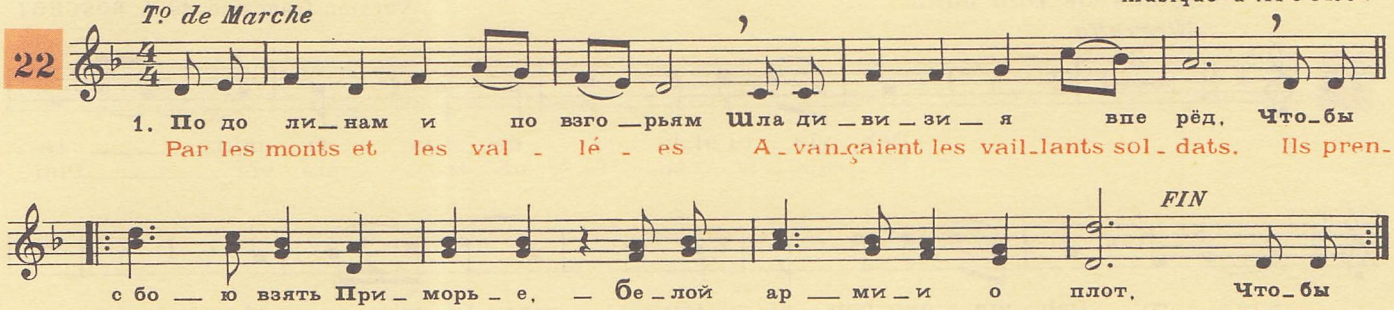
FIN

ven - tu la cu - tu - li - a, la gi - rid - di - a cas - ca - ri la fa. Ve - ni lu
vent, il la se - cou - e, la fait tour - no - yer, la fait tom - ber. Quand vient le

PAR LES MONTS ET LES VALLÉES. (chant des partisans)

U.R.S.S.
musique d'ATOUROV

22 *Tº de Marche*



1. По до ли_нам и по взго_рьям Шла ди_ви_зи_я впе рёд, Что_бы
Par les monts et les val - lé - es A-vançaient les vail-lants sol-dats. Ils pren-
с бо — ю взять При_морье, — Бе_лой ар — ми_и о плот, Что_бы
-dront d'as-saut la cô - te, le bas - tion de l'en-ne - mi. Ils pren -

2

Наливáлися знамёна
Кумачóм послéдних ран.
Шли лихúе эскадроны
Приамýрских партизан.

3

Разгромúли атамáнов,
Разогнáли воевóд,
И на Тúхом океáне
Свой закóнчили похóд.

2

Les bannières écarlates
Au milieu des rangs flottaient.
Les partisans de l'Oussouri
Avançaient vers l'ennemi. } bis

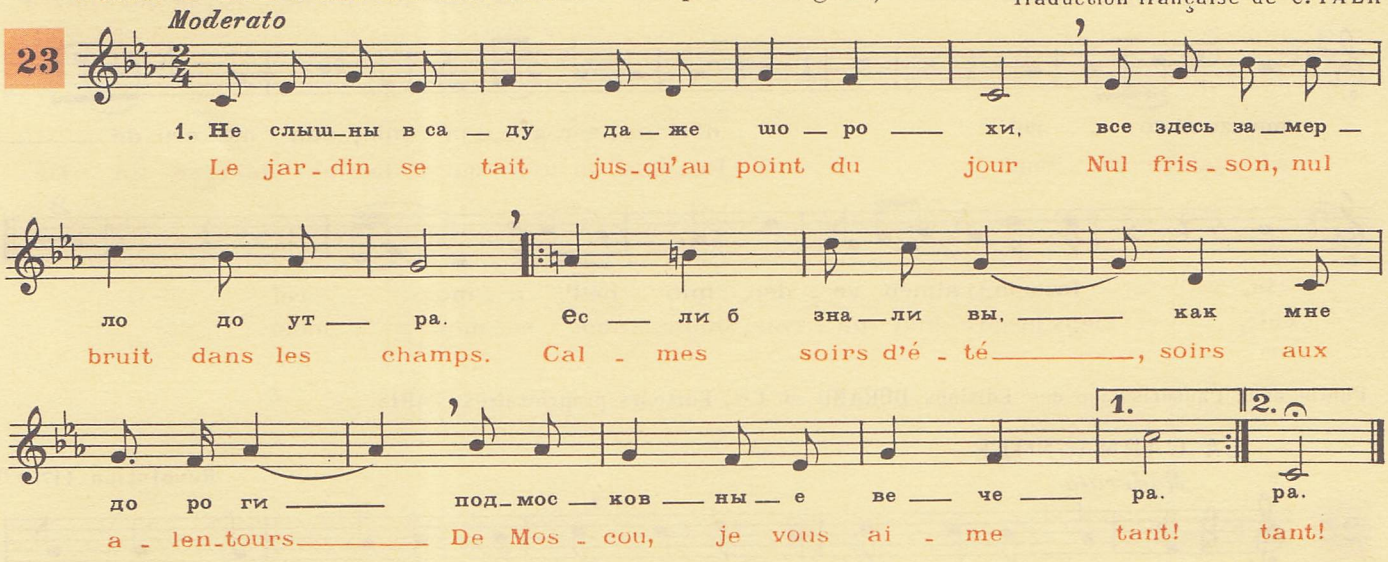
3

Ils ont écrasé les cosaques
Et dispersé les voïvodes ;
Ils ont terminé leur marche
Près du lointain océan. } bis

U.R.S.S.
Musique de SOLOVIEV-SÉDOÏ
Paroles originales françaises
de Francis LEMARQUE
Traduction française de C. FALK

SOIRS D'ÉTÉ PRÈS DE MOSCOU (Le temps du muguet)

23 *Moderato*



1. Не слыш_ны в са — ду да — же шо — ро — хи, все здесь за_мер —
Le jar-din se tait jus-qu'au point du jour Nul fris-son, nul
ло до ут — ра. Ес — ли б зна_ли вы, — как мне
bruit dans les champs. Cal - mes soirs d'é - té —, soirs aux
до ро ги — под_мос — ков — ны — е ве — че — ра. ра.
a - len-tours — De Mos - cou, je vous ai - me tant! tant!

2

Речка движется и не движется,
Вся из лунного серебра.
Песня слышится и не слышится
В эти тихие вечера. } 2 раза

3

А рассвет уже все заметнее...
Так, пожалуйста, будь добра,
Не забудь и ты эти летние
Подмосковные вечера! } 2 раза

2

La rivière coule et ne coule pas,
Toute en clair de lune argenté.
Est-ce un chant qui monte ou qui meurt là-bas,
Dans le calme des soirs d'été ? } bis

3

Mais le ciel pâlit, c'est bientôt le jour...
Si vraiment tu m'aimes, promets
Que ces soirs d'été, ces beaux soirs trop courts,
Tu ne les oublieras jamais. } bis

Reproduit avec l'autorisation des Editions « Chant du Monde » - Paris et des Editions Michel Legrand - Paris.
Extraits des « Chants populaires des Compositeurs soviétiques » - Moscou, 1960.

MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

DON GIOVANNI. Don Juan

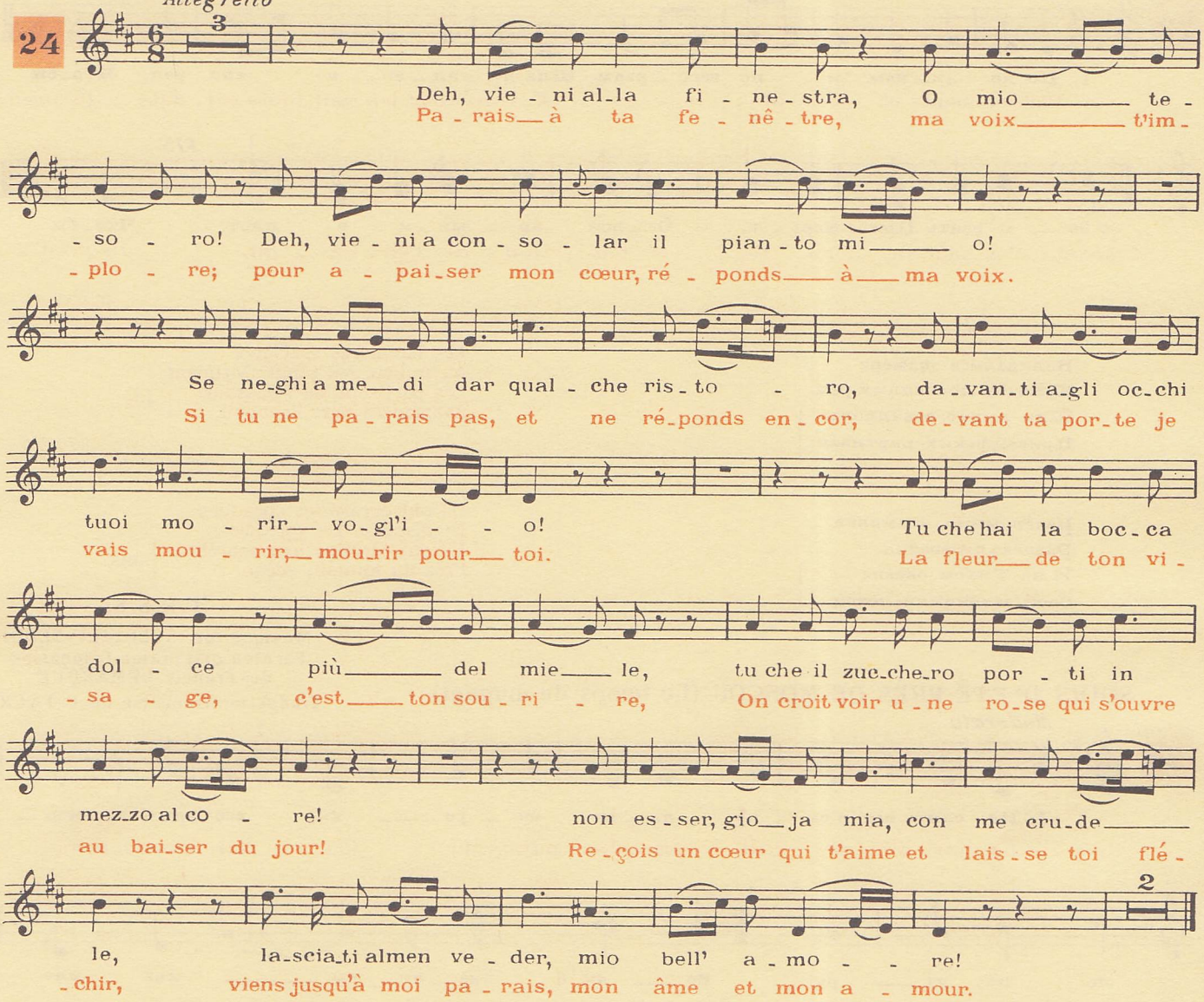
Sérénade de Don Juan

Allegretto

MOZART

version française de A. BOSCHOT

24



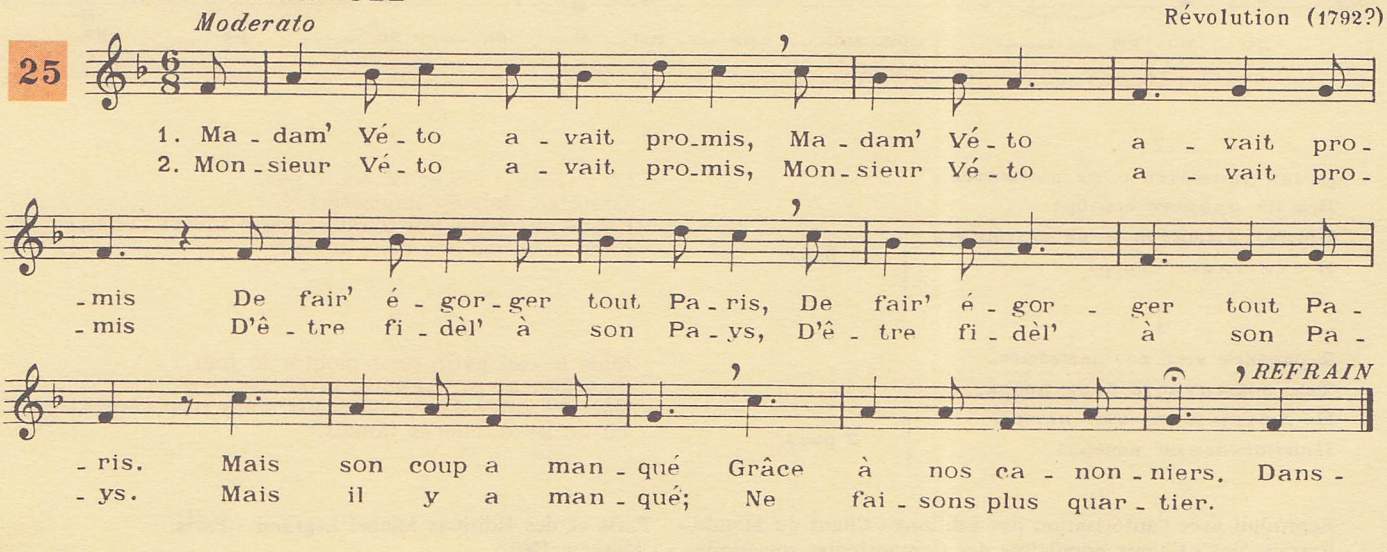
Publié avec l'autorisation des Editions DURAND et Cie, Editeurs propriétaires - PARIS.

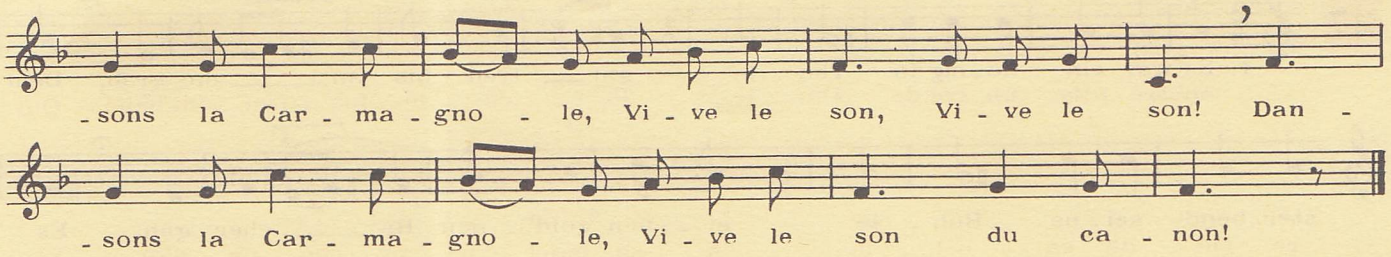
LA CARMAGNOLE

Moderato

Révolution (1792?)

25





3

Le patriot' a pour amis (bis)
Tout's les bonnes gens du pays. (bis)
Mais ils se soutiendront
Tous au son du canon.

4

L'aristocrat' a pour amis (bis)
Tous les royalist's à Paris. (bis)
Et nous les soutiendrons
Tous comm' de vrais poltrons.

5

Amis restons toujours unis,
Ne craignons pas nos ennemis ;
Qu'ils vienn't nous attaquer
Nous les ferons sauter !

6

Oui, je suis sans-culotte moi ! (bis)
En dépit des amis du Roi ! (bis)
Vive les Marseillois,
Les Bretons et nos lois.

7

Oui, nous nous souviendrons tou- [jours (bis)
Des sans-culottes des faubourgs (bis)
A leur santé buvons !
Vive ces francs lurons !

8

Que veut un bon républicain ? (*bis*)
Du plomb, du fer, du cœur, du pain !
Du plomb pour l'étranger,
Du cœur pour le danger.

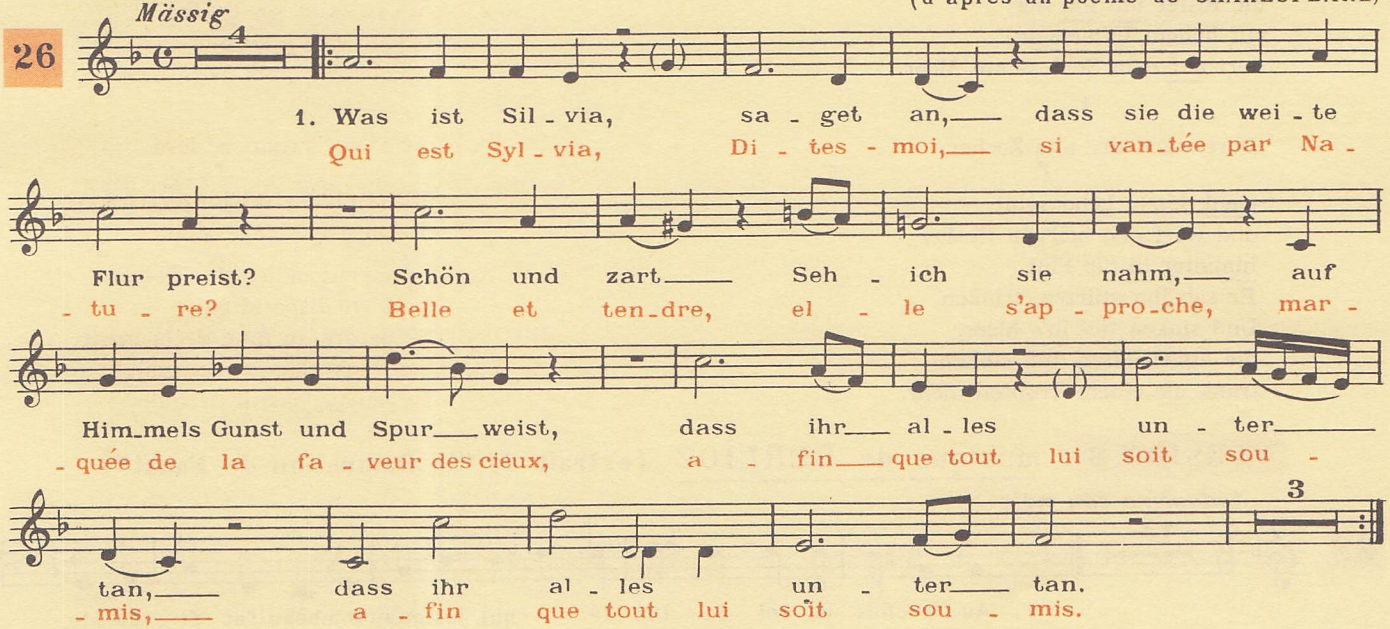
Refrain :

Et du pain pour nos frères,
Vive le son, vive le son
Et du pain pour nos frères,
Vive le son du canon !

AN SILVIA. A Sylvia

Musique de SCHUBERT
(d'après un poème de SHAKESPEARE)

26



2

Ist sie schön und gut dazu?
(𝅗𝅥)
Reiz labt wie milde Kindheit;
Ihrem Aug eilt Amor zu
Dort heilt er seine Blindheit,
Und verweilt in süsser Ruh,
(𝅗𝅥)
Und verweilt in süsser Ruh.

3

Darum Silvia, tön, o Sang,
Der holden Silvia Ehren;
Jeden Reiz besiegt sie lang,
Den Erde kann gewähren:
Kränze ihr und Saiten klang,
(𝅗𝅥)
Kränze ihr und Saiten klang!

2

Est-elle belle, est-elle bonne ?

Son charme repose ;
Vers ses yeux Amour se hâte,
Pour lui tout s'éclaire ;
Il séjourne dans ce repos,
(𝅗𝅥)
Il séjourne dans ce repos.

3

C'est pourquoi, sonne, ô chant,
Pour la douce Sylvia ;
Que les charmes, les biens terrestres,
Que tout alors lui soit rendu :
Couronnez-la et chantez-la,
(𝅗𝅥)
Couronnez-la et chantez-la.

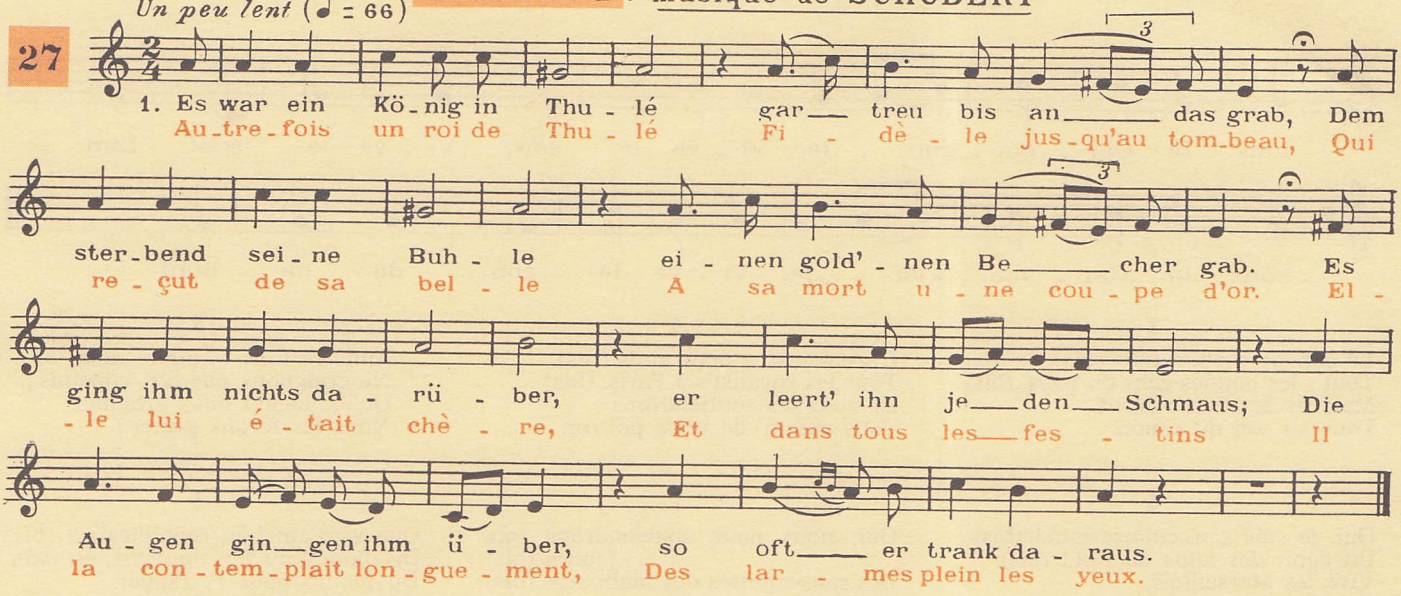
DER KÖNIG IN THULÉ. Le roi de Thulé

poème allemand de GOETHE

VERSION 1 : musique de SCHUBERT

27

Un peu lent (♩ = 66)



2

Und als er kam zu sterben,
zählt'er seine Städt' im Reich,
gönnt' Alles seinem Erben,
den Becher nicht zu gleich.
Er säss beim Königsmahle,
die Ritter um ihn her,
auf hohem Vätersaale,
dort auf dem Schloss am Meer.

3

Dort stand der alte Zecher,
trank letzte Lebensglut,
und warf den heil'gen Becher
hinunter in die Flut.
Er sah ihn stürzen, trinken,
Und sinken tief in's Meer,
die Augen täten ihm sinken;
trank nie einem Tropfen mehr.

2

Quand vint pour lui le trépas
Il donna tout son royaume
Et combla ses héritiers
Mais garda la coupe d'or.
Il convia à sa table
Ses pairs et ses barons,
Dedans la vaste salle
Du château près de la mer.

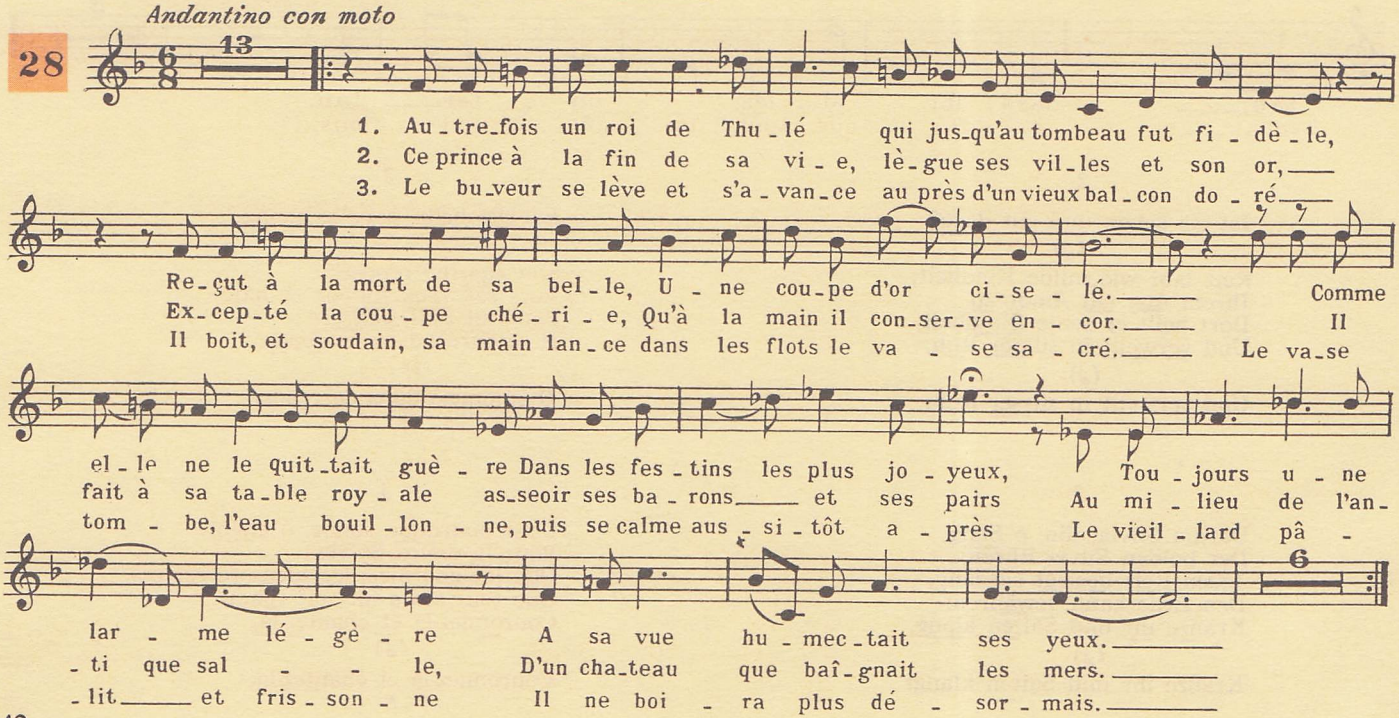
3

Le vieux buveur se leva,
Rassemblant ses ultimes forces,
Il lança la sainte coupe
Là-bas au milieu des flots.
Il la vit disparaître,
Se perdre au fond de la mer ;
Ses yeux alors s'obscurcirent
Et jamais plus il ne but.

VERSION 2 : musique de BERLIOZ (extrait de "la Damnation de Faust")

28

Andantino con moto



VERSION 3 : musique de GOUNOD (extrait de "Faust")

29

Mod^to Maestoso (♩ = 72) *un peu retenu*

Il é - tait un roi de Thu-lé, Qui jus-qu'à la tom - be fi -

- dè - le, Eut, en sou-ve-nir de sa bel-le, U-ne coupe en or ci - se - lé.

rit.

Nul tré - sor n'a - vait tant de char-mes, Nul tré - sor n'a - vait tant de

a T^o

rit.

char-mes! Dans les grands jours il s'en ser - vait, Et cha-que fois qu'il y bu - vait,

a T^o

Ses yeux se remplissaient de lar - - mes! Quand il sen-tit ve -

- nir la mort, E-ten-du sur sa froi-de cou - che, Pour la por-ter jus-qu'à sa bou-che,

rit.

a T^o

sa main fit un suprême ef - fort. Et puis, en l'honneur de sa da-me, Et puis,

rit.

più lento

en l'honneur de sa da - me, Il but u - ne der-niè-re fois. La cou-pe trem -

- bla dans ses doigts, Et dou-ce-ment il ren-dit l'â - - me!

IN STILLER NACHT. Dans la nuit tranquille — BRAHMS

30

1. In stil - ler Nacht zur ersten Wacht ein Stimm begunnt zu kla-gen, Der nächt-ge Wind hat

Dans la nuit tran-quil - le mon-te comme u - ne plain-te, Et le vent me

süss und Lind zu mir den Klan ge - tra-gen; von her-bem Lied und Trau-rig-keit ist

por - te son é - cho doux et ten-dre. Mon cœur est plein d'u - ne souffrance, d'u -

mir das Herz zer-flos-sen, die Blü-me-lein mit Trä-nen rein hab ich sie all be - gos-sen.

- ne dou-leur a - mè - re, J'ai bai - gné de mes pleurs les fleurs de la ter - re.

2

Der schöne Mond vill untergahn, für Leid nicht mehr mag [scheinen.
die Sterne lass ihr Glitzern stan mit mir sie wollen weinen.
Kein Vögelsang, kein Freudenklang man hörer in den Lüften,
die wilden Tier travern auch mit mir in Steinen und in [Lüften,

2

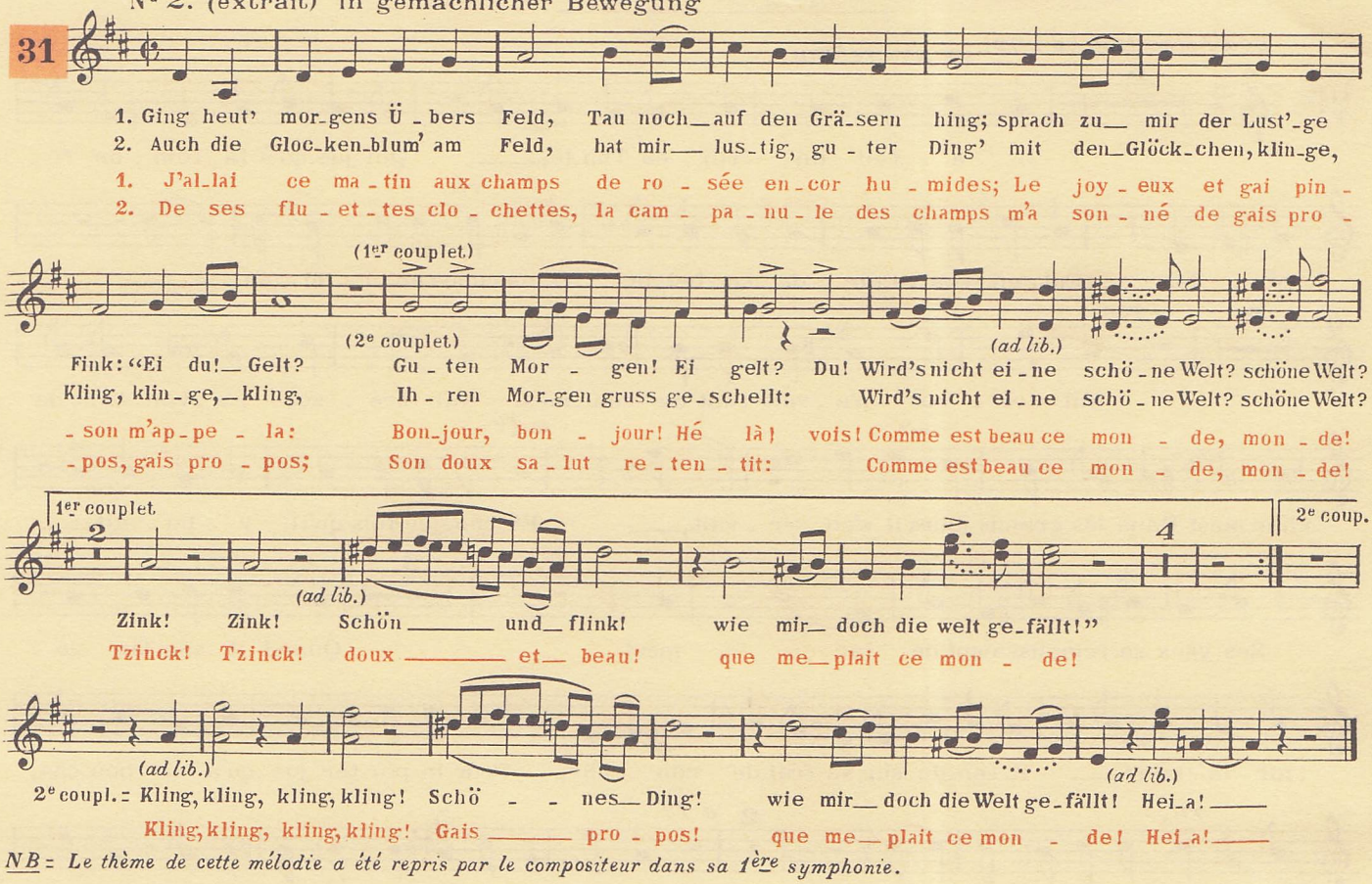
La Lune ne veut plus éclairer ma souffrance,
Et les étoiles ne brillent plus, comme moi elles pleurent.
Ni chants d'oiseaux, ni cris de joie ne se font plus entendre ;
Dans les rochers, dans les ravins, en tous lieux l'on s'attriste.

LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN – Chants d'un compagnon errant

Paroles et musique de G. MAHLER

Nº 2. (extrait) In gemächlicher Bewegung

31



NB = Le thème de cette mélodie a été repris par le compositeur dans sa 1ère symphonie.

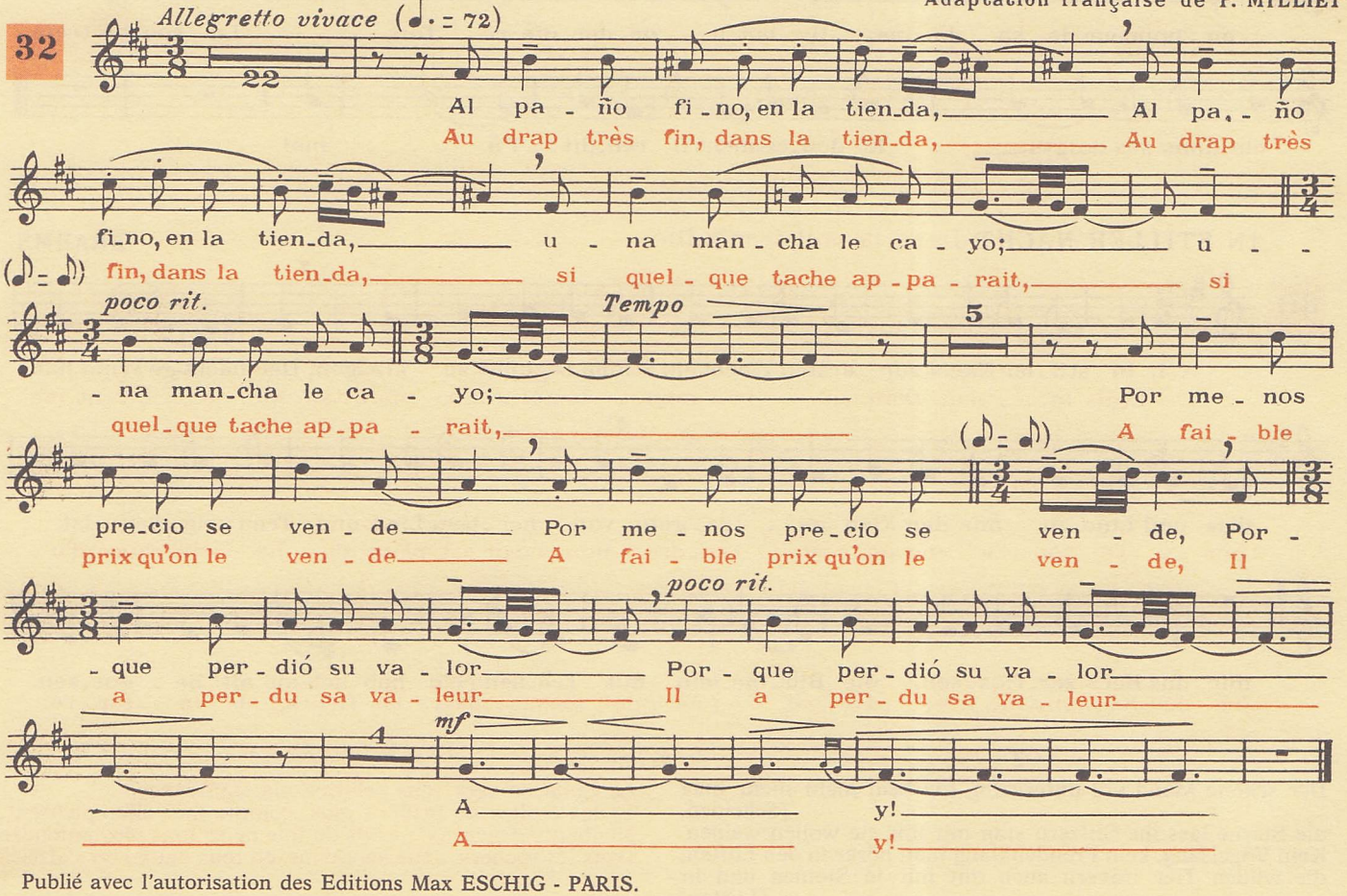
SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Nº 1: EL PAÑO MORENO. Le drap mauresque

M. DE FALLA

Adaptation française de P. MILLIET

32



Publié avec l'autorisation des Editions Max ESCHIG - PARIS.

LE GALÉRIEN chanson populaire russe

Arrangement de Léo POLL
Paroles de Maurice DRUON

33

To de Valse modéré

1. Je m'sou-viens ma mèr' m'ai-mait Et je suis aux ga-lè-res
2. J'ai pas tué, j'ai pas vo-lé J'vou-lais cou-rir la chan-ce

pour finir

Je m'sou-viens ma mèr' di-sait Mais je n'ai pas cru ma mè-re
J'ai pas tué, j'ai pas vo-lé J'vou-lais chaqu' jour soit di-man-che

Ne train' pas dans les ruis-seaux T'bat pas comm' un sau-va-ge
Je m'sou-viens ma mer' pleu-rait Dès que j'pas-sais la por-te

T'a-mus' pas comm' les oi-seaux Ell' me di-sait d'ê-tre sa-ge.
Je m'sou-viens comm' ell' pleu-rait Ell' vou-lait pas que je sor-te.

3

Toujours, toujours ell' disait
T'en vas pas chez les filles
Fais donc pas toujours c'qui t'plaît
Dans les prisons y'a des grilles
J'ai pas tué, j'ai pas volé
Mais j'ai cru Madeleine
J'ai pas tué, j'ai pas volé
J'voulais pas lui fair' de peine.

4

Je m'souviens ma mèr' disait
Suis pas les bohémiennes
Je m'souviens comme ell'disait
On ramass' les gens qui traînent
Un jour les soldats du Roi
T'enmmèn'ront aux galères
Tu t'en iras trois par trois
Comme ils ont emmené ton père.

5

Tu auras la têt' rasée
On te mettra des chaînes
T'en auras les reins brisés
Et moi j'en mourrai de peine
Toujours, toujours tu ram'ras
Quand tu s'ras aux galères
Toujours, toujours tu ram'ras
Tu pens'ras p't'être à ta mère.

6

J'ai pas tué, j'ai pas volé
Mais j'ai pas cru ma mère,
Et je m'souviens qu'ell' m'aimait
Pendant qu'je rame aux galères.

Plus lent

Bouche fermée ----------

rall.

Publié avec l'autorisation des Editions Musicales NUANCES-RICORDI - PARIS.
Copyright 1947 by Editions Nuances.

IL N'Y A PAS D'AMOUR HEUREUX

Musique de Georges BRASSENS
Poème de Louis ARAGON

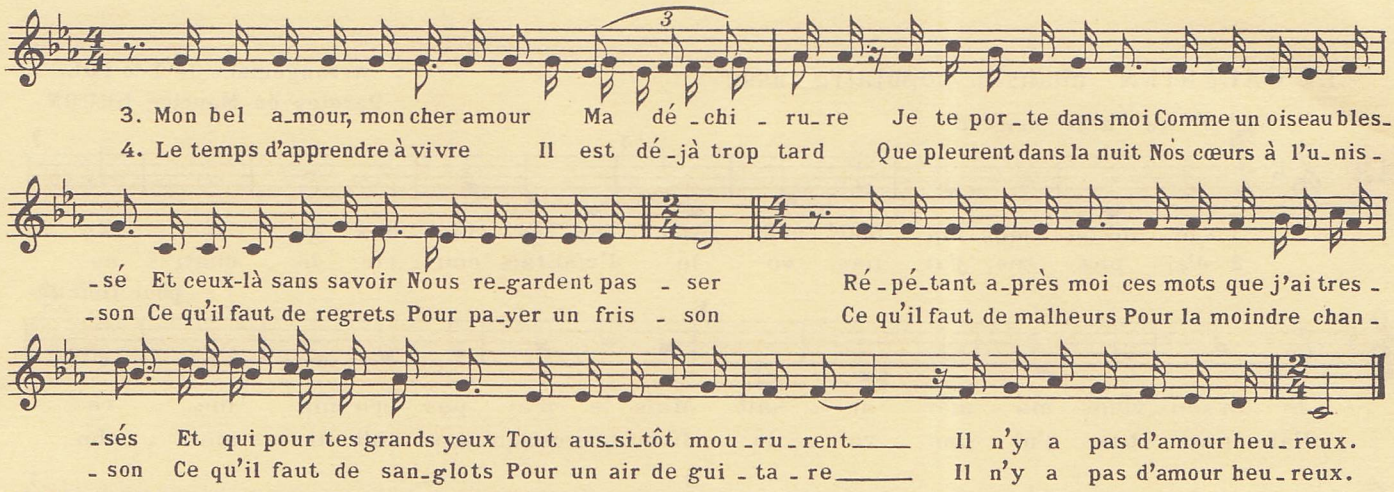
34

Très modéré

1. Rien n'est jamais acquis A l'homme ni sa for-ce Ni sa fai-blesse ni son cœur — Et quand il
2. Sa vie el-le ressemble A ces soldats sans ar-mes Qu'on avait ha-bil-lés Pour un au-tre des-

croit ou-vrir ses bras Son ombre est cel-le d'u-ne croix Et quand il veut serrer Son bonheur il le
-tin A quoi peut leur ser-vir De se le-ver ma-tin Eux qu'on retrouve au soir Dé-sarmés, in-cer-

broie Sa vie est un é-trange Et douloureux di-vor-ce — Il n'y a pas d'amour heu-reux.
-tains Di-tes ces mots "ma vie" Et re-te-nez vos lar-mes. — Il n'y a pas d'amour heu-reux.

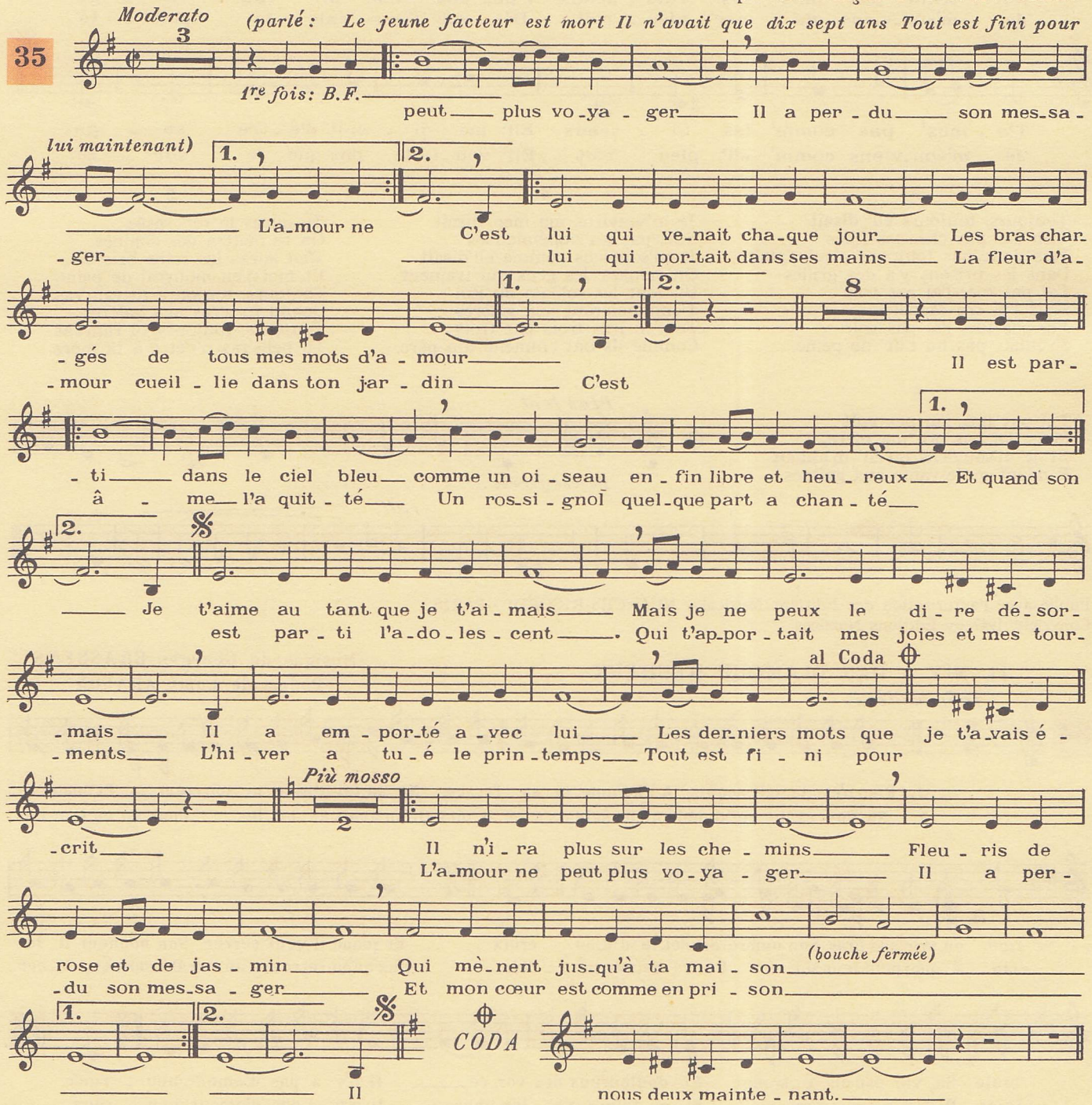


Publié avec l'autorisation des Editions Musicales TUTTI - PARIS.
Copyright 1965 - Editions TUTTI.

LE FACTEUR

Musique de M. HADJIDAKIS
paroles françaises de G. MOUSTAKI

35



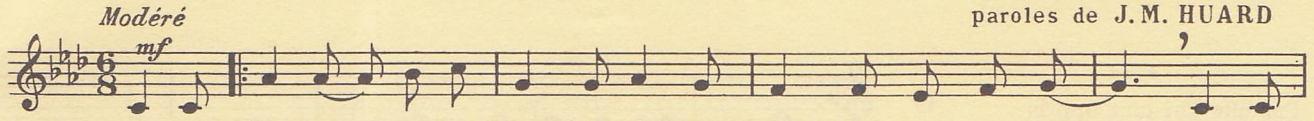
Publié avec l'autorisation des NOUVELLES EDITIONS MERIDIAN - PARIS.
Copyright 1962.

LE MARIN ET LA ROSE

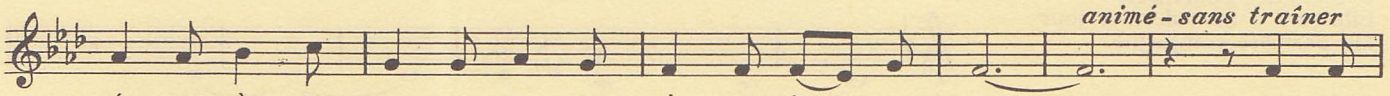
Musique de Cl. PINGAULT
paroles de J.M. HUARD

36

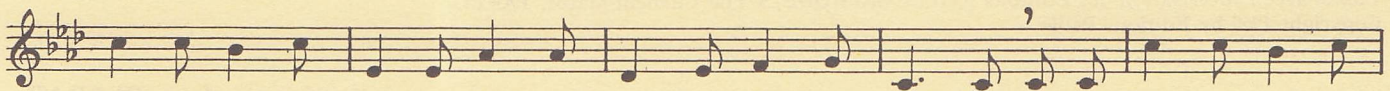
Modéré



1. Y'a-vait un' fois u-ne ro-se U-ne rose et un ma-rin L'ma-rin
de la ro-se sa-ge Des oi-seaux passaient tout l'temps Et puis
pé-rit en sep-tem-bre Et la ros', Le mê-me jour vint se

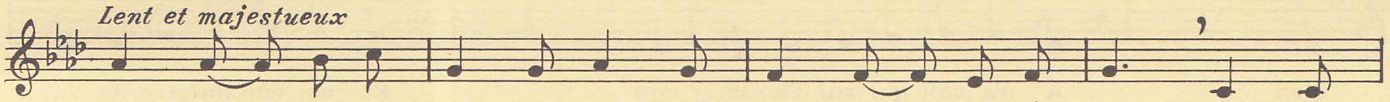


é-tait à For-mo-se La rose é-tait à Du-blin. Ja-mais
aus-si des nu-a-ges Des so-leils et des prin-temps. Au d'ssus
flé-trir dans la cham-bre d'u-ne fille en mal d'a-mour. Per-sonn'

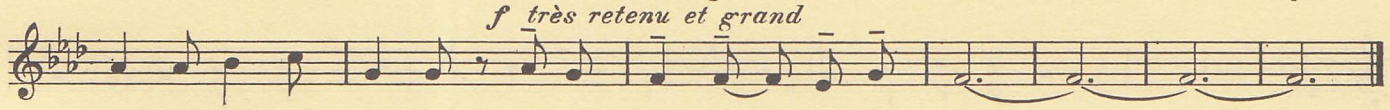


au monde ils n'se vi-rent Ils é-taient beau-coup trop loin Lui quit-tait pas son na-
du ma-rin vo-la-ge Des rêv's é-taient tout pa-reils Aux printemps et aux nu-
ja-mais ne sup-po-se Qu'il y ait le moin-dre lien En-tre l'ma-rin de For-

-vi-re Ell' quit-tait pas son jar-din 2. Au d'ssus
-a-ges Aux oi-seaux et aux so-leils 3. L'ma-rin
-mo-se Et la ro-se de Du-blin Et seul



un doigt sur la bou-che Un ang' beau comme un é-clair Jett' quand



le so-leil se cou-che Des pé-ta-les sur la mer.

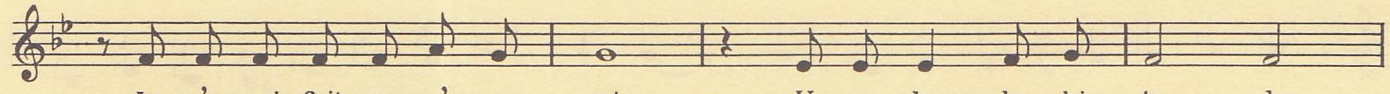
Publié avec l'autorisation des Editions Musicales TRANSATLANTIQUES, 11, avenue Hoche, PARIS.
Copyright 1960 by Editions Musicales Transatlantiques

MA SOLITUDE

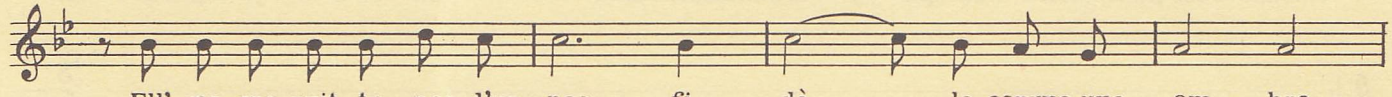
Paroles et musique de
Georges MOUSTAKI

37

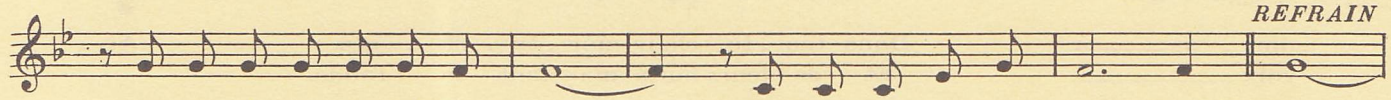
1. Pour a-voir si sou-vent dor-mi A-vec ma so-li-tu-de
2. Quand elle est aux creux de mon lit Elle prend tou-te la pla-ce



Je m'en suis fait pres-qu'une a-mie U-ne douce ha-bi-tu-de
Et nous pas-sons de lon-gues nuits Tous les deux face à fa-ce



Ell' ne me quit-te pas d'un pas fi-dè-le comme une om-bre
Je ne sais vraiment pas jus-qu'où I-ra cet-te com-pli-ce

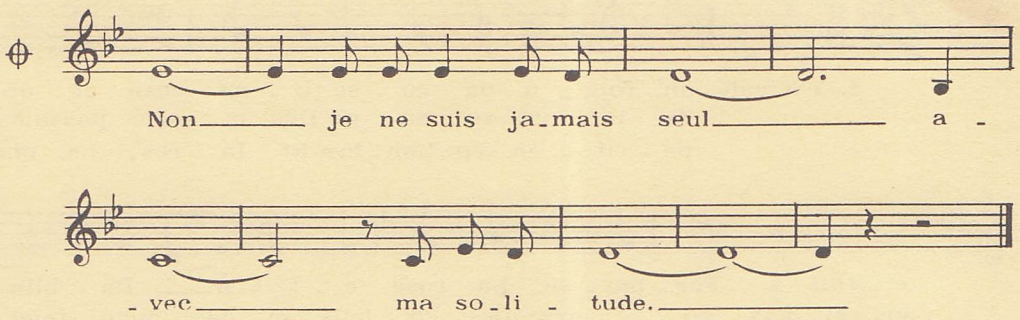


El-le m'a sui-vi çà et là aux qua-tre coins du mon-de, Non,
Fau-dra t-il que j'y pren-ne goût Ou que je ré-a-gis-se,

je ne suis ja-mais seul a-vec ma so-li-tu-de.

3

Par elle j'ai tant appris
Que j'ai versé de larmes
Si parfois je la répudie
Jamais elle ne désarme
Et si je préfère l'amour
D'une autre courtisane
Elle sera à mon dernier jour
Ma dernière compagne.

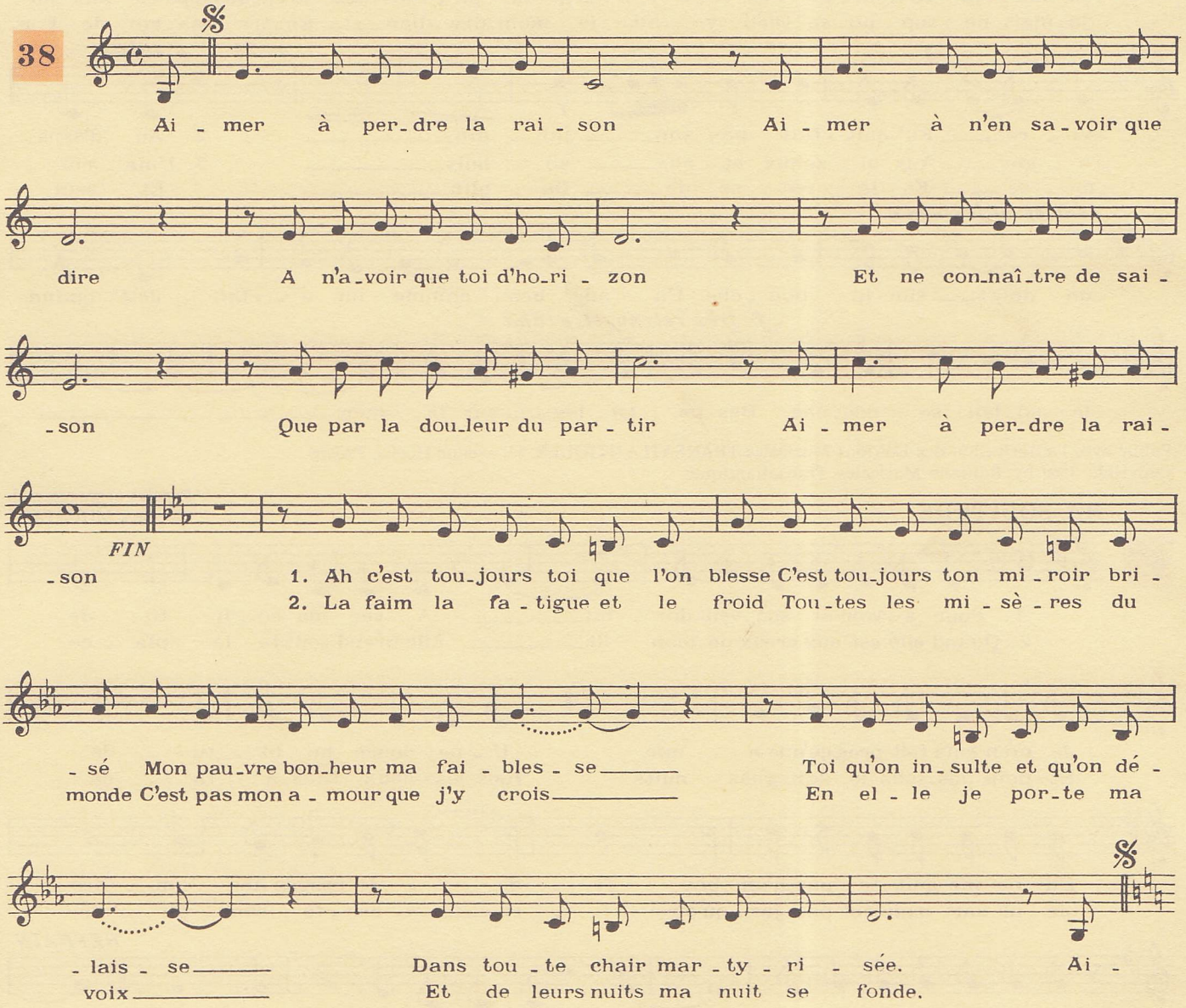


Publié avec l'autorisation des Editions PAILLE-MUSIQUE, 5, rue Clément-Marot, PARIS.
Copyright 1969 by Editions Paille.

AIMER À PERDRE LA RAISON

Musique de Jean FERRAT
Poème de Louis ARAGON

38



Reproduction autorisée.
Copyright 1971 by Productions ALLELUIA - 10, rue Saint-Florentin, 75001 PARIS.

3e PARTIE

ÉLÉMENTS POUR UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DE LA MUSIQUE

SOMMAIRE

Pages

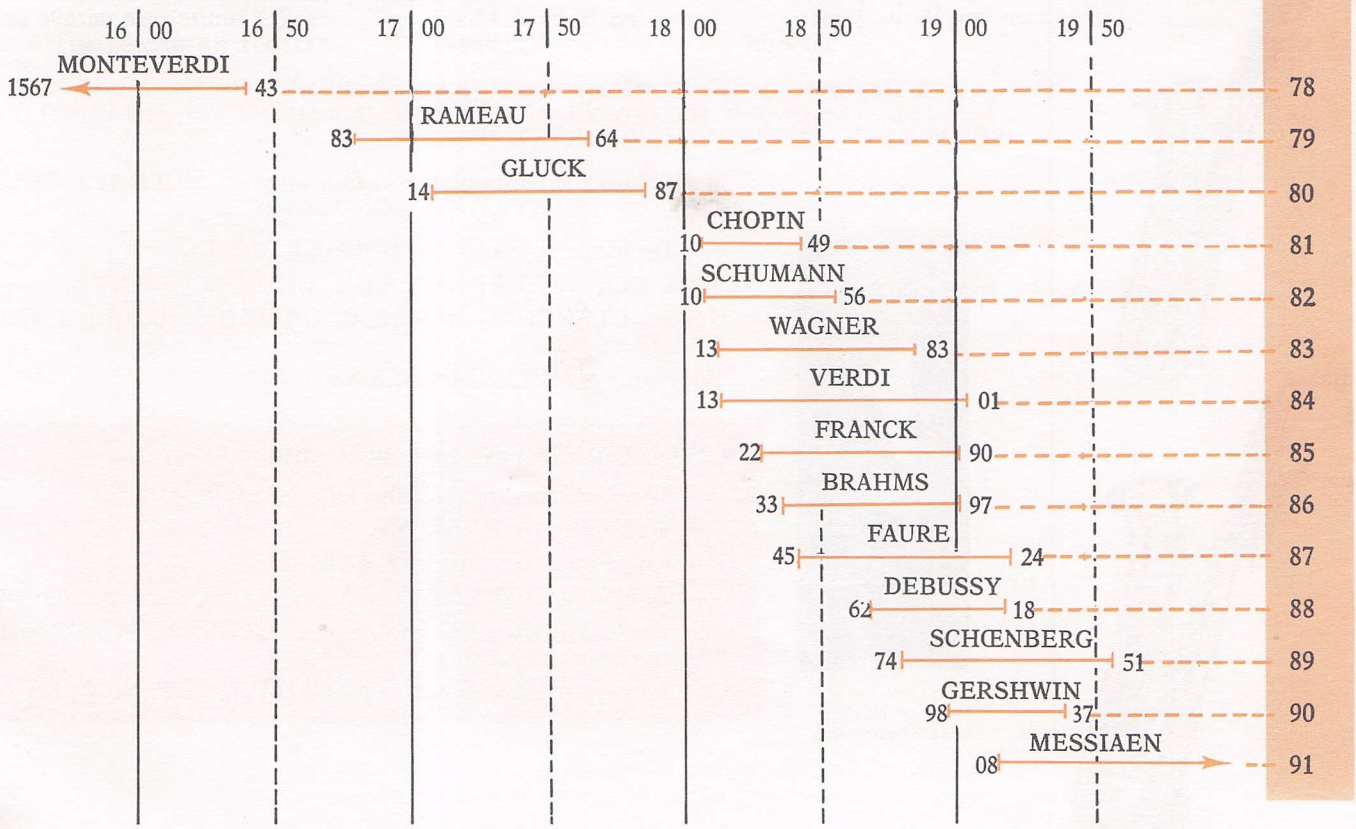
I. — QUELQUES INSTRUMENTS MODERNES
— Saxophones 50
— Saxhorns 51
— Instruments électroniques 52
— Percussions 53

II. — LES ORCHESTRES MODERNES
— Evolution de l'orchestre symphonique après BEETHOVEN 56
— Les tendances actuelles 58
— Orchestres de jazz et de variétés 59
— Harmonies et fanfares 60

III. — ELEMENTS DE CONSTRUCTION
● Les formes instrumentales :
— Rappel des grandes formes en plusieurs mouvements 61
— Formes libres apparues au cours du XIXe siècle 61
● Les formes vocales :
— Types de musique écrits pour une seule voix 64
— Types de musique écrits pour plusieurs voix 65
— Les formes vocales qui réalisent la synthèse 66
● Tableau de l'évolution historique des formes musicales 68

IV. — MUSIQUE ET HISTOIRE
— Le romantisme et la musique 70
— La vie musicale française au début du XXe siècle 73

V. — QUELQUES COMPOSITEURS



LES SAXOPHONES

LA FAMILLE DES SAXOPHONES

Sopranino

Soprano

Alto

Ténor

Baryton

Basse

I. — ORIGINES ET EVOLUTION

Le saxophone a été **inventé vers 1840,** par **Adolphe SAX**, d'où son nom. Depuis, il n'a pratiquement **pas subi de modifications dans sa forme,** mais des **perfectionnements** ont été apportés **au mécanisme** (clés) afin de permettre une plus grande rapidité d'exécution et son **étendue** a été **développée**, tant dans le grave que dans l'aigu.

II. — DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

• Rappels (voir livre de 6e) : tuyau en **métal** et de **perce conique** plus ou moins recourbé suivant les modèles. Le son est produit à l'aide d'un **bec** sur lequel une anche simple est fixée par une ligature.

• Bien qu'en métal, il est classé dans la **catégorie des bois** à cause de :

— la **présence d'un bec et d'une anche,**

— son **mécanisme** formé de clés, tampons et tringles de transmission **identique à celui des autres bois.**

Les cuivres, au contraire, sont munis d'une embouchure et de pistons (ou d'une coulisse).

J.-M. Londeix au saxo alto

III. — REPERTOIRE

• **Au XIXe siècle,** il est mentionné pour la première fois par BERLIOZ en 1840 mais, en dehors de quelques **ouvrages lyriques ou symphoniques**, où l'alto seul est utilisé (BIZET, MASSENET), la famille trouve surtout sa place dans les **formations militaires** (harmonies et fanfares, voir page 60).

• **Au XXe siècle,** dès les débuts du **jazz**, alto et ténor sont employés comme instruments mélodiques (puis, plus tard, soprano et baryton). Ils deviennent également des **piliers des orchestres de variétés** ou de **danse.** Durant toute la première moitié du siècle, **l'alto en soliste ou le quatuor** (soprano, alto, ténor, baryton) suscitent l'intérêt de grands compositeurs.

Mais **ce n'est qu'en 1942 qu'une classe de saxophone est créée au Conservatoire de Paris,** sous la direction de Marcel MULE (fondateur de l'école moderne du saxophone).

• Tous les instruments de la famille **s'écrivent en clé de SOL et sont transpositeurs** (voir leçon 9) :

en Mi ♭ { soprano, alto, baryton } — en Si ♭ { soprano, ténor, basse } — *(chacun de ces trois instruments sonne une octave au-dessous du précédent)*

• **Quelques compositeurs ayant écrit pour saxophone :** BIZET (F.), GLAZOUNOV (S.U.), DEBUSSY (F.), RAVEL (F.), PIERNE (F.), IBERT (F.), MILHAUD (F), SCHMITT (F.), RIVIER (F.), FRANÇAIX (F.)...

• **Quelques saxophonistes « classiques » :** MULE (F.), GOURDET (F.), DEFAYET (F.), LONDEIX (F.)...

De jazz : soprano : S. BECHET (U.S.A.).

Altos : Ch. PARKER (U.S.A.), J. HODGES (U.S.A.).

Ténors : L. YOUNG (U.S.A.), C. HAWKINS (U.S.A.), J. COLTRANE (U.S.A.).

Baryton : J. MULLIGAN (U.S.A.)...

Sydney Béchet au saxo soprano.

• **Pages célèbres pour saxophone (alto) :**

— *L'Arlésienne*, de BIZET (solo du prélude).

— Rapsodie, de DEBUSSY.

— Concerto « *da camera* », d'IBERT.

— *Boléro*, de RAVEL (solos de sopranino, soprano, ténor).

— *Tableaux d'une exposition*, de MOUSSORGSKY-RAVEL *(Le vieux château)*.

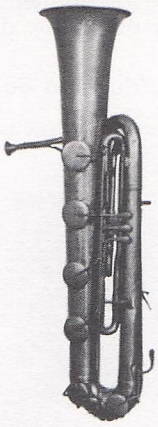
— *La création du monde*, de MILHAUD (début).

LES SAXHORNS

I. — ORIGINES ET EVOLUTION

Cornet à bouquin

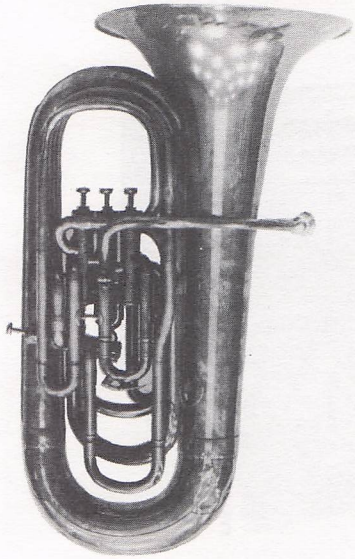
Serpent



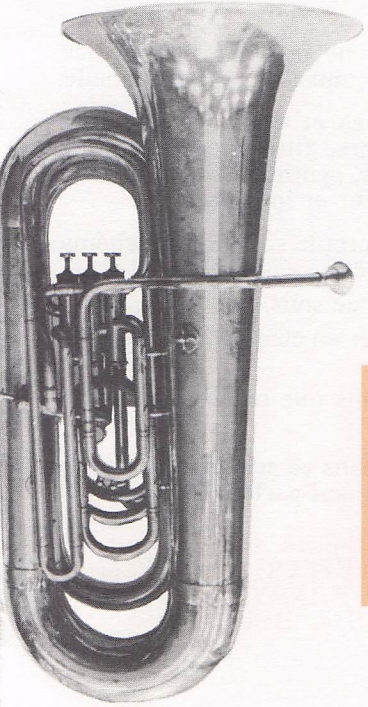
Ophicléide

● La famille des Saxhorns est **issue à la fois des instruments ci-dessus et des autres cuivres** (trompette, cor). Les premiers instruments, apparus vers 1800, furent **d'abord munis de clés** (voir ophicléide ci-dessus) puis, vers 1835, **de pistons,** comme la trompette ou le cor.

● Vers 1840, Adolphe SAX (le créateur du saxophone) **perfectionna ces instruments** et **construisit une famille complète,** à laquelle il donna son nom.
Le mot Saxhorn signifie, en allemand, « cor de Sax »



Contrebasse mi ♭



Contrebasse si ♭

II. — DESCRIPTION ET FONCTIONNEMENT

● Rappels (voir livre de 6e) : comme tous les cuivres, ils sont courbés d'un **tuyau de métal, cônique,** recourbé, comprenant à ses extrémités une **embouchure** et un **pavillon évasé et profond** (intermédiaire entre celui du cor et celui du trombone).

● On obtient les sons par le jeu de **pistons** dont le nombre est de 3, mais qui peut atteindre 6 pour le saxhorn basse (tuba).

Le clairon, modèle simplifié du bugle, ne possède pas de pistons et ses 5 notes sont obtenues par la pression des lèvres sur l'embouchure.

● Le pavillon est **dirigé vers le haut** (position caractéristique des saxhorns) sauf pour les bugles, où l'on retrouve la forme de la trompette.

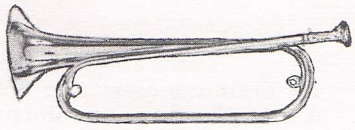
L'hélicon n'est qu'un saxhorn contrebasse auquel on a donné une forme commode pour jouer en défilant (musiques militaires).

III. — REPERTOIRE

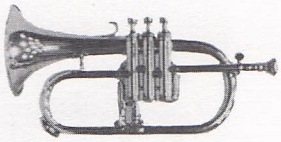
● Dès son apparition, la famille entière trouve sa **place dans les orchestres d'harmonie ou les fanfares,** où elle constitue l'important groupe des cuivres doux (voir page 60).

Les bugles sont nombreux dans les fanfares (où ils jouent le rôle des 1er et 2e violons) tandis que les clairons sont utilisés avec les tambours dans les batteries-fanfares de défilés.

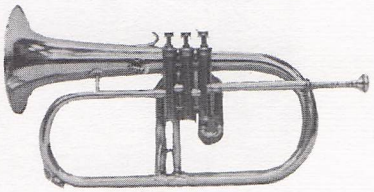
● **Dans l'orchestre symphonique,** le saxhorn basse (tuba) complète les cuivres vers le grave à partir de BERLIOZ (*Symphonie fantastique*) mais il est rarement soliste (MOUSSORGSKY-RAVEL : *Bydlo*). Les autres membres de la famille sont peu employés par ailleurs (le bugle dans la première version de la 3e symphonie de MALHER, ou dans « *Les pins de Rome* », de RESPIGHI...).



Clairon



Petit bugle mi ♭



Bugle si ♭

Alto mi ♭

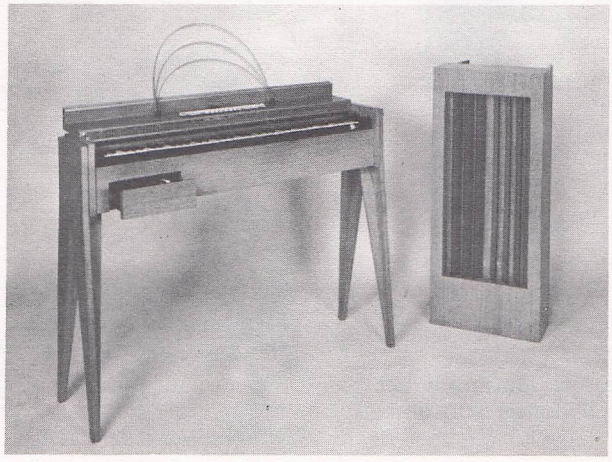
Baryton si ♭

Basse si ♭

LES INSTRUMENTS ÉLECTRONIQUES

Cette nouvelle famille offre des **possibilités pratiquement illimitées** mais encore peu exploitées. Depuis les premiers essais, de nombreux perfectionnements lui ont été apportés mais il reste des points de recherche à approfondir, notamment dans les domaines du timbre et de l'expression.

I. — LES ONDES MARTENOT (du nom de leur inventeur, M. MARTENOT), utilisent les vibrations électroniques de lampes pour la production des sons.



Ondes Martenot

- **La console** de l'instrument comprend :

— un **clavier** (7 octaves) mobile, d'où la possibilité d'un vibrato personnel,
— un **ruban**, entraîné par un doigt de la main droite, permettant les glissandos d'un son à l'autre,
— une **touche** et une **genouillère** qui permettent toutes les nuances possibles et modifient l'attaque du son,
— des **boutons** qui commandent les diffuseurs (haut-parleurs) provoquant des variations dans le timbre.

- C'est l'instrument électronique qui offre actuellement **le plus de possibilités expressives**, mais il est **monodique** (impossibilité d'obtenir plusieurs sons à la fois).

Depuis sa création en 1928, de nombreux compositeurs *(plus de 1 000)* se sont intéressés aux Ondes Martenot, parmi lesquels HONEGGER *(Jeanne au Bûcher)*, MILHAUD *(suite)*, JOLIVET *(concerto)*, MESSIAEN *(Turangalila-Symphonie)*...

II. — L'ORGUE ELECTRONIQUE ne possède pas de tuyaux et les sons y sont obtenus par **transformation de vibrations lumineuses (ou électriques, suivant les types), en ondes sonores.**

- Il a le **même aspect que la console d'un orgue** : plusieurs claviers superposés, pédalier, touches correspondant aux différents jeux avec, en plus, des possibilités très variées de vibrato, de trémolo, voire même des effets de percussion.

- **Il est polyphonique** (possibilité de jouer des accords), mais ses ressources expressives (nuances, variété de toucher) sont encore très limitées.

Son timbre très particulier, qui tranche nettement au milieu d'instruments traditionnels fait de lui surtout un instrument soliste.

Il est utilisé depuis peu de temps dans les orchestres de variétés, de danse et dans les groupes de musique « pop » où il est associé à la guitare électrique.

Orgue électronique

III — LES MOYENS DE LA MUSIQUE ELECTRONIQUE

Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'instruments, dans la mesure où ils ne peuvent, comme les précédents, reproduire une œuvre musicale traditionnelle.

Pierre Henry
lors d'un concert de musique électronique

- Ce sont des **appareils physiques et électro-acoustiques** (générateurs de timbres, oscillateurs, filtres, modulateurs, magnétophones, machines à calculer, synthétiseurs...) utilisés par le musicien (à la fois compositeur et interprète).

- **La composition de l'œuvre** se déroule suivant un schéma identique à celui d'une page classique :

— élaboration d'un échantillonnage de sons,
— préparation de ces moyens sonores en éléments de hauteur et de durée,
— synthèse de tous les éléments dans une œuvre construite (suivant une partition).

- **Aucun instrument n'intervient dans ce schéma et l'œuvre est directement reproduite par des haut-parleurs.**

Parmi les compositeurs qui pratiquent actuellement la musique électronique, citons P. SCHAEFFER, I. MALEC et le groupe de recherches de l'O.R.T.F., P. HENRY, K. H. STOCKHAUSEN, G. LIGETTI, Y. XENAKIS, L. BERIO...

LES INSTRUMENTS A PERCUSSION

I. — PRINCIPAUX INSTRUMENTS EMPLOYES (voir livre de 6e, page 63).

H.D. : *instruments à sons de hauteur déterminée* — H.I. : *instruments à sons de hauteur indéterminée.*

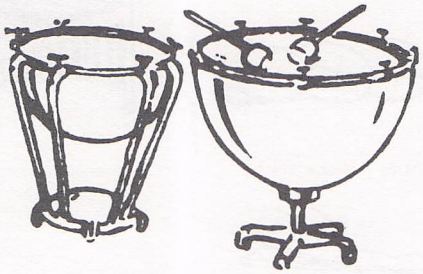
• MUNIS D'UNE PEAU :

Tambourins. (H.I.)

Bongos (H.I.)

• L'unique peau peut-être frappée avec des **baguettes de différents types** (munies d'une extrémité en bois, en feutre, en éponge...) ou directement **par les doigts ou la paume de la main** (bongos, conga).

Tambour de basque (H.I.)



Timbales (H.D.)

• **Le tambour de basque** est en fait un **tambourin muni de petites cymbales** sur son pourtour. Les compositeurs font parfois la confusion entre les deux noms.

• La **hauteur du fût des tambourins** peut être très variable et aller de celle du tambour de basque à celle de la conga (tambourin provençal).

• Les **timbales** sont les seuls instruments munis d'une peau donnant des sons de hauteur déterminée, grâce à la tension très précise de cette peau (revoir livre de 6e).

Conga (H.I.)

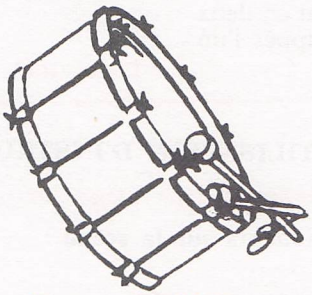
• MUNIS DE DEUX PEAUX :

Caisse claire (H.I.)

• La **caisse claire** est **plus plate que le tambour** et son fût est entièrement métallique, tandis que celui du tambour est encore souvent cerclé de bois et tendu de cordes.

• Le **timbre** (fil tendu contre la peau inférieure) **de la caisse claire** est **métallique** et celui du **tambour,** formé d'une **corde de boyau,** d'où la différence de sonorité entre les deux instruments.

• La **caisse claire** est jouée avec des **baguettes de bois** ou des **balais métalliques, le tambour** avec des **baguettes de bois** (et parfois de feutre). La **grosse caisse** se joue avec de **grosses baguettes** (ou maillo-ches) terminées par des extrémités plus ou moins dures.

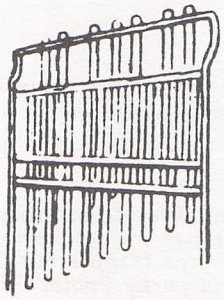


Grosse caisse (H.I.)

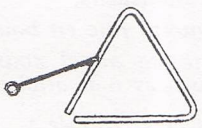
Tambour (H.I.)

Tom-tom (H.I.)

• SONS PRODUITS PAR DU METAL :

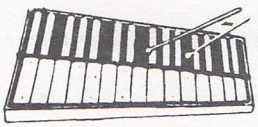


Jeu de cloches (H.D.)

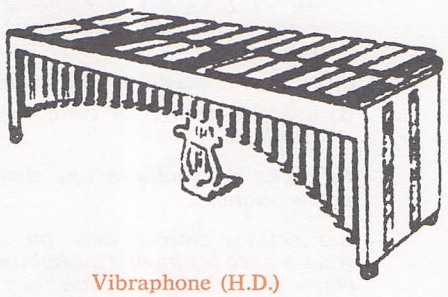


Triangle (H.I.)

• **Le jeu de timbres** est un métallophone. Il porte parfois le nom de **glockenspiel,** mais ce terme désigne également un autre instrument ayant l'aspect d'un petit piano, muni d'un clavier, où les **cordes sont remplacées par des lames métalliques.** Le **célesta** est également voisin, mais il possède des **diapasons** au lieu de lames.



Jeu de timbres ou Glockenspiel (H.D.)

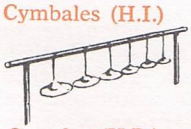


Vibraphone (H.D.)

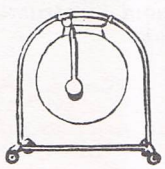
• Le **vibraphone** est muni de **tubes résonateurs** qui prolongent et modulent (grâce à un système électrique) les sons. Une **pédale** permet le réglage de l'intensité des vibrations. On peut le frapper avec **quatre baguettes** (deux dans chaque main).

Cymbales (H.I.)

• Une **cymbale** peut être utilisée seule, suspendue, et frappée par des baguettes de différents types.



Crotales (H.D.)



Tam-tam (gong) (H.I. et H.D.)

• Le **gong est voisin du tam-tam, mais plus petit.** On peut ainsi utiliser des séries de plusieurs gongs de différentes dimensions.

Clarines (H.D.)

• Les **clarines** sont analogues aux clochettes des vaches. Elles sont également groupées en jeux, donnant des séries de sons (cencerros).

• SONS PRODUITS PAR DU BOIS :

• Le **marimba** est un xylophone muni de tubes résonateurs. Mais, à la différence du vibraphone, ses lames sont en bois et il ne possède pas de système électrique de modulation des sons.

• Les **castagnettes d'orchestre** sont souvent munies d'un manche, pour des commodités d'exécution.

• **Wood block** et **temple block** sont parfois **groupés en séries** de plusieurs instruments de dimensions différentes, produisant des sons de hauteurs différentes **mais toujours imprécises.**

• **Guéro, tubo et maracas** peuvent être formés de **calebasses** ou être simplement **en bois**, voire **en métal** (tubo).

Tubo et **maracas** sont remplis de graines dures ou de grenaille qu'il suffit d'agiter à l'intérieur de la calebasse.

Le **guiro** possède une partie crénelée qui est frottée par une baguette de bois ou une batte de métal.

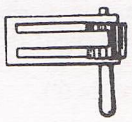
• Les **claves** consistent en deux blocs de bois sonore frappés l'un contre l'autre.

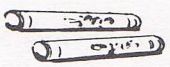
Castagnettes (H.I.)

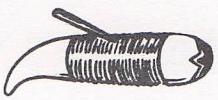
Wood block (H.I.)

Temple blocks (H.I.)

Fouet (H.I.)

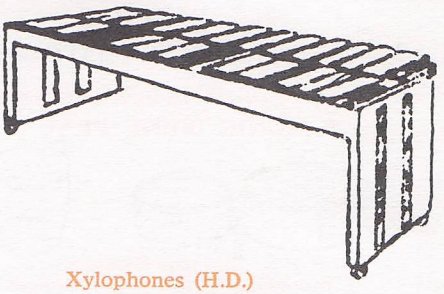

Crécelle (H.I.)

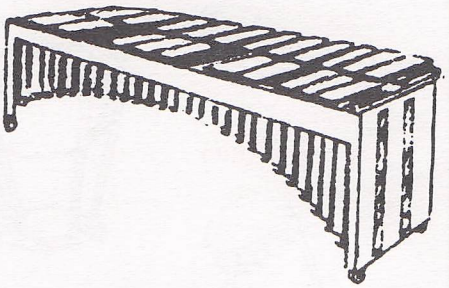

Claves (H.I.)


Guiro (H.I.)

Tubo (H.I.)

Maracas (H.I.)

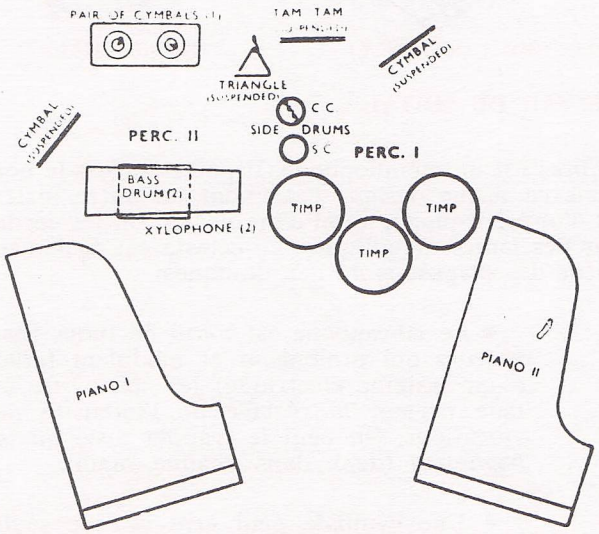

Xylophones (H.D.)


Marimba (H.D.)

II — EXEMPLE D'UTILISATION D'INSTRUMENTS A PERCUSSION

BARTOK : *sonate pour deux pianos et percussion (1937)*

• **Disposition des instruments sur la scène :**



(1) La paire de cymbales doit être posée sur un tapis quand on ne s'en sert pas, pour éviter les vibrations.

(2) Le xylophone doit être placé au-dessus et à proximité de la grosse caisse.

Nom français de certains instruments :

Cymbal suspended	=	cymbale suspendue.
Bass drum	=	grosse caisse.
Side drum	=	caisse claire.
Side drum cc	=	caisse claire avec timbre.
Side drum sc	=	caisse claire sans timbre.
Timp	=	timbale.

• **Indications du compositeur pour l'exécution :**

— *La grosse caisse doit être frappée avec deux mailloches.*

— *Le triangle doit être joué :*

a) *avec la batte habituelle,*

b) *avec une baguette fine en bois,*

c) *avec une batte de métal courte mais assez lourde, chacun suivant les indications de la partition.*

— *La cymbale doit être frappée :*

a) *avec une baguette de timbale,*

b) *avec l'extrémité lourde de la mailloche de la grosse caisse (indiqué dans la partition par : « col legno » ou « C.L. »). Ici la cymbale doit être frappée sur le bord ou, si cela est indiqué, sur la partie bombée du milieu,*

c) *avec une baguette fine en bois,*

d) *avec la lame d'un canif de poche ou un instrument similaire.*

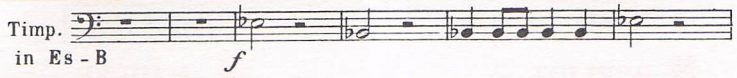
— *Le signe A 2 indique que deux cymbales doivent être entrechoquées.*

— *Les caisses claires, avec ou sans timbre, doivent être jouées avec les baguettes habituelles. Cependant, la caisse claire avec timbre, au son trop sec et trop puissant, doit être utilisée dans les passages mf, p et pp avec des baguettes très fines. Les timbres de la caisse claire doivent être détendus quand l'instrument n'est pas utilisé, afin d'éviter la vibration.*

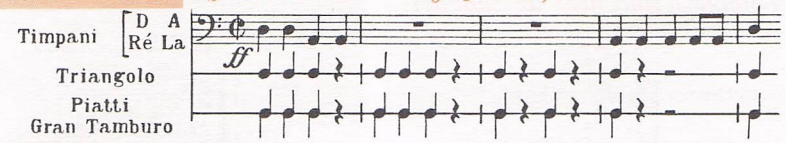
L'expérience a prouvé que deux percussionnistes habiles pouvaient assurer toute la partie de percussion. Dans le cas où ils éprouveraient quelques difficultés, un troisième percussionniste peut être employé pour le xylophone, celui-ci devant être placé soit devant, soit derrière les autres instruments.

III. — EVOLUTION DE LA PERCUSSION DANS L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

• HAYDN *(Symphonie N° 103 = "Roulement de timbales") 1795*



• BEETHOVEN *(final de la 9ème symphonie) 1823*

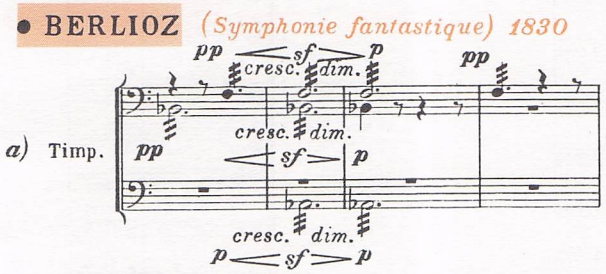


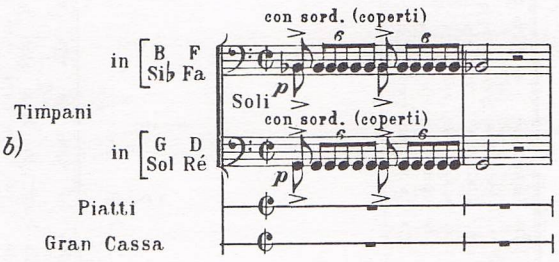
REMARQUES

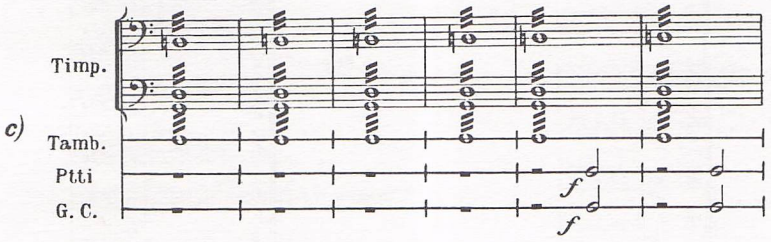
— Les timbales figurent seules dans l'œuvre de HAYDN. Elles donnent les deux notes fondamentales de la tonalité (tonique-dominante) et renforcent les basses.

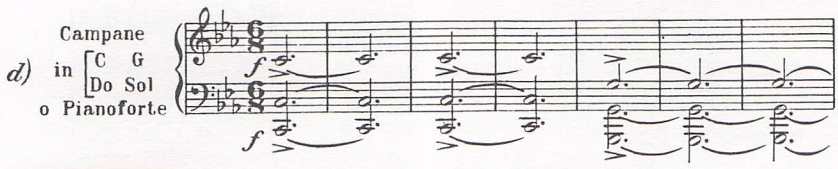
— BEETHOVEN leur ajoute un triangle, des cymbales et une grosse caisse afin de donner un caractère de marche à cet extrait de la 9e symphonie.

• BERLIOZ *(Symphonie fantastique) 1830*







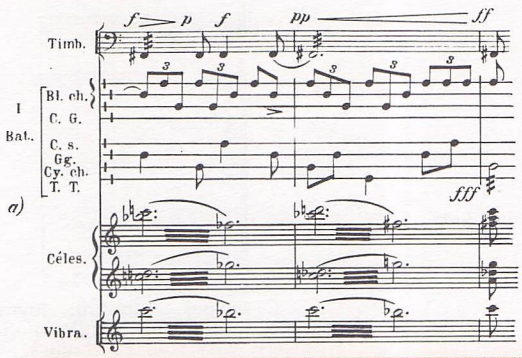


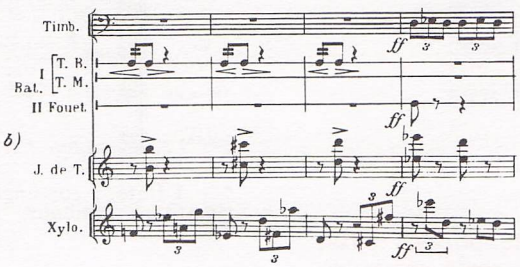
— BERLIOZ multiplie les timbales (4 au lieu de 2) et leur confie des passages expressifs (nuancés, ex. a). Il emploie des sourdines en tissu posées sur la peau (ex. b).

Le tambour s'ajoute aux cymbales et à la grosse caisse (ex. c.) et deux cloches apparaissent pour la 1re fois (ex. d).

— JOLIVET utilise dans son concerto 4 timbales (comme BERLIOZ), 15 accessoires groupés en deux batteries, un célesta, un jeu de timbres, un vibraphone et un xylophone. Mais tous ces instruments n'interviennent pas en même temps et ils ne figurent à aucun moment ensemble au cours de l'œuvre.

• JOLIVET *(Concerto pour Ondes Martenot) 1947*





Nomenclature des instruments :

Ex. a : *timbales, 3 blocs chinois (wood block), grosse caisse, cymbale suspendue, gong, cymbale chinoise, tam-tam, célesta, vibraphone.*

Ex. b : *timbales, tambour de basque, tambour militaire, fouet, jeu de timbres, xylophone.*

• **Au début de l'orchestre symphonique, seules les timbales étaient utilisées,** essentiellement pour renforcer les parties graves (tonique, dominante) dans les passages forts *(Symphonies de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN).*

• Des **instruments de batterie** leur seront adjoints dès la fin du XVIIIe, mais **dans un but descriptif** et afin **d'accroître le côté pittoresque** d'une œuvre *(MOZART : l'enlèvement au Sérail, BEETHOVEN : 9e symphonie).*

• Une **impulsion nouvelle** sera donnée à la percussion par BERLIOZ qui, outre le pittoresque évoqué *(cloches dans la Symphonie fantastique),* leur conférera un **rôle expressif** (*Symphonie fantastique, Requiem*), **enrichira et affinera leurs possibilités sonores.**

A partir du XXe s., le **nombre** des instruments à percussion **ira croissant** dans l'orchestre, bénéficiant des **apports folkloriques africains ou sud-américains.** De groupe essentiellement destiné à souligner le rythme, ils deviendront une véritable famille capable de rivaliser avec les autres *(œuvres de STRAVINSKY, MILHAUD, JOLIVET, MESSIAEN...)*

• La **création de groupes de percussions** *(«Percussions de Strasbourg» dès 1961)* permit à la famille de quitter l'orchestre pour constituer un ensemble autonome d'une grande richesse *(plus de 150 instruments aux «Percussions de Strasbourg»)* pour lequel écrivent la plupart des compositeurs contemporains.

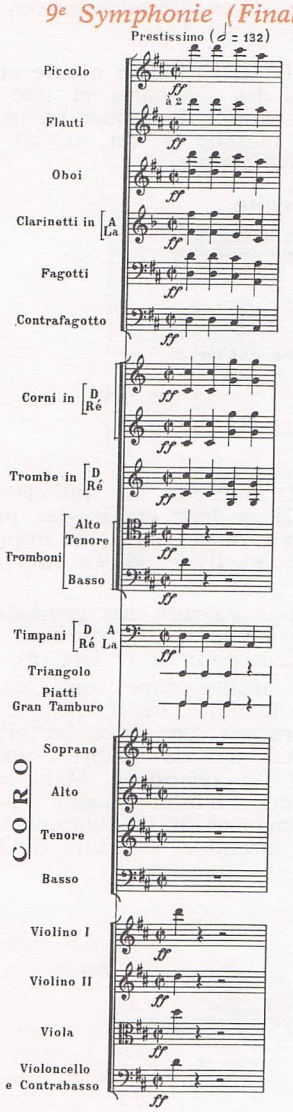
A noter toutefois que VARESE écrivit dès 1932, au milieu de l'indifférence générale, une œuvre pour ensemble de percussions seules : «Ionisation».

LES ORCHESTRES MODERNES

1817-1823

1 BEETHOVEN

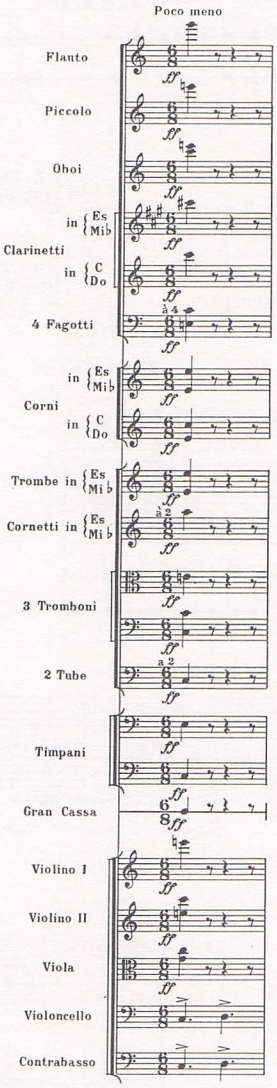
9e Symphonie (Finale)



1830

2 BERLIOZ

Symphonie fantastique (Songe d'une nuit de sabbat)

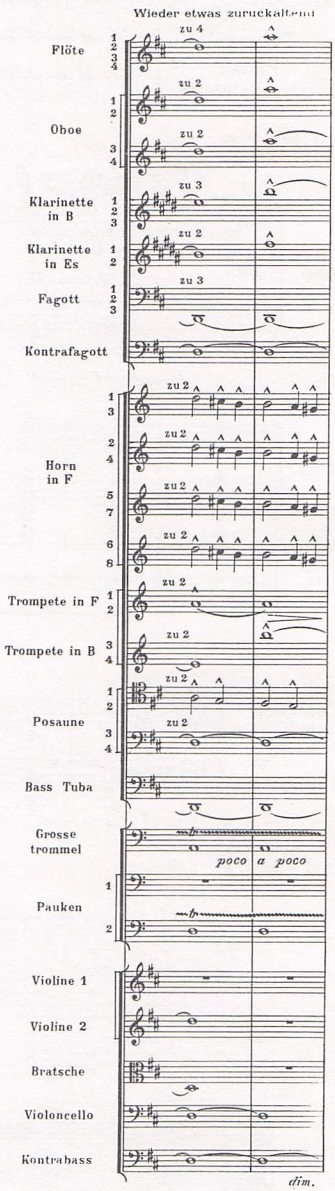


* + 1 flûte, 1 cor anglais, 1 clarinette, 1 tambour, 2 cloches, 2 harpes.

1895-1896

3 MAHLER

3e Symphonie



* + 2 harpes, tam-tam, cymbales, triangle, tambourin, tambour cloches, 2 harpes, voix solo et chœurs.

REMARQUES :

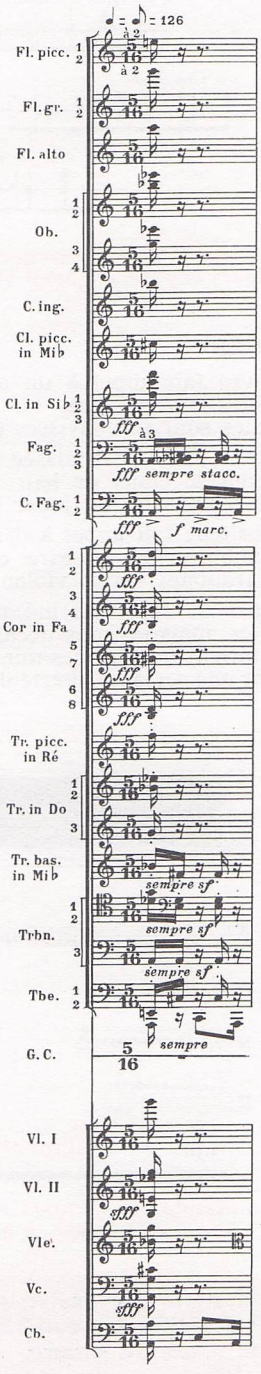
- **CORDES :**
  - — Le nombre de portées passe de **4** à **9** dans ces 6 exemples.
  - — L'abréviation « div » signifie **division** des cordes dans chaque pupitre (ex. 6).
  - — Les **contrebasses** ont une portée **indépendante** dans les exemples 2, 3, 4, 5 et 6. La **harpe** figure dans les exemples 2, 3, 5 et 6.
- **BOIS :**
  - — D'abord groupés par **2** ils passent à **4** et même **5** par famille.
  - — L'exemple 2 montre l'emploi des **clarinettes** avec des tonalités différentes.
  - — Certains instruments sont **nouveaux** : cor anglais (à partir de l'exemple 2, flûte en SOL (ex. 4), saxos (ex. 5).
- **CUIVRES :**
  - — Les **4 cors** (ex. 1) passent à **8** dans les exemples 3 et 4.
  - — De **nouveaux** instruments figurent : les cornets (ex. 2, 6) les trompettes piccolo et basse (ex. 4), les tubas (ex. 2 à 6).
- **PERCUSSIONS :**
  - — Grande **variété** dans le choix, particulièrement dans les exemples 3 et 6.
- **CLAVIERS**
  - — Des instruments **traditionnels** se mêlent à des instruments **inhabituels :** piano et ondes martenot dans l'exemple 6.

SYMPHONIQUE APRÈS BEETHOVEN

1913

4 STRAVINSKY

Le sacre du printemps
(Danse sacrée)

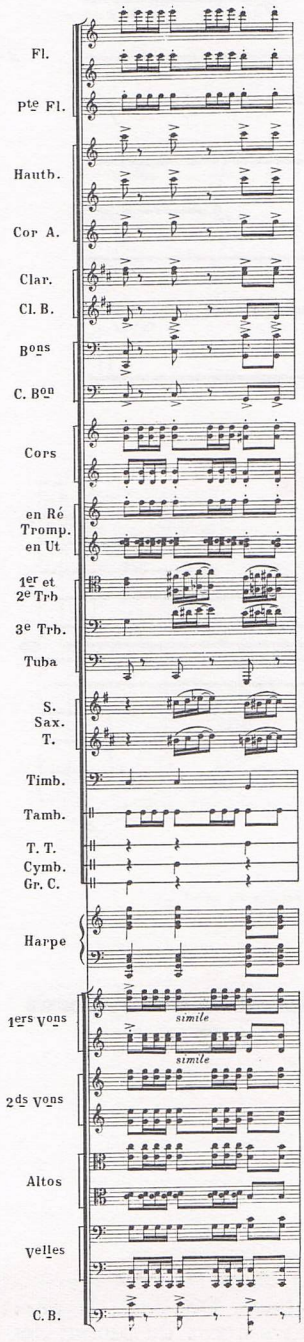


* + 1 clarinette en ré, 1 clarinette basse, timbales

1928

5 RAVEL

Boléro

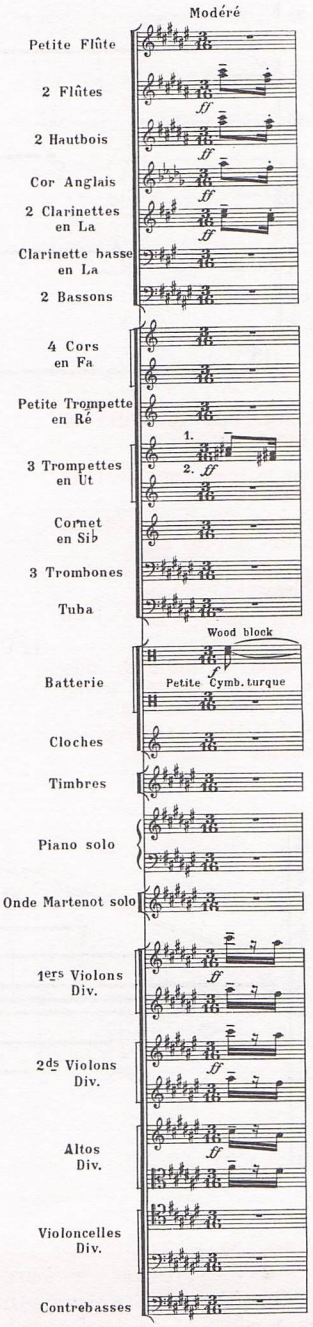


* + 1 hautbois d'amour, 1 célesta

1946-1948

6 MESSIAEN

Turangalila symphonie



* + 1 célesta, 1 vibraphone, 1 triangle, 3 temple block, cymbales suspendues et frappées, tambour de basque, tambourin, maracas, caisse claire, grosse-caisse.

* N. B. — Ces instruments ne figurant pas sur une portée, dans cet extrait, doivent être cependant mentionnés puisqu'ils interviennent dans d'autres passages.

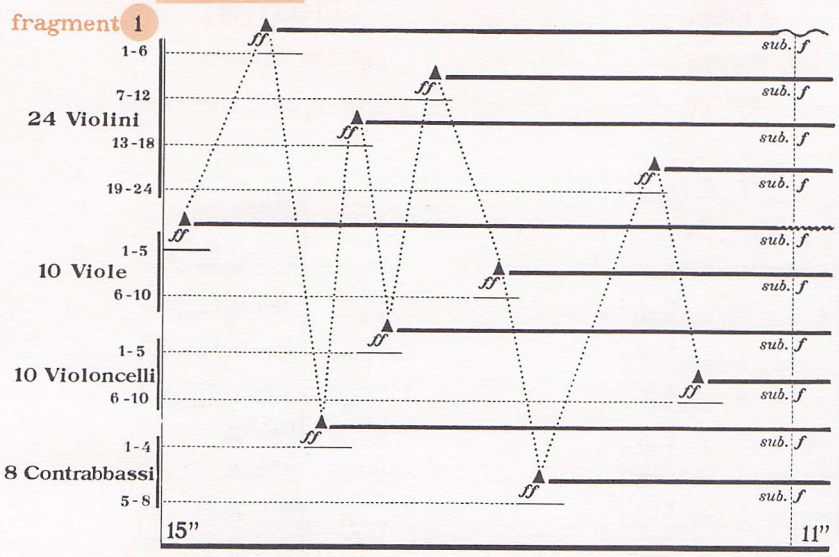
L'évolution rapide de l'orchestre aux dix-neuvième et vingtième siècles s'explique principalement par :

- Les progrès de la **facture instrumentale.**
- L'apparition d'instruments déjà connus mais utilisés jusqu'alors plutôt comme solistes (harpe, piano).
- La **multiplication des cordes** qui, déjà fournies chez Beethoven, verront leur nombre grandir en même temps que celui des **vents** et de la **percussion.**
- L'apport de **timbres d'instruments nouveaux** (saxos, saxhorns) et au vingtième siècle de ceux des instruments électroniques. La percussion très riche ne se contente plus d'être un élément rythmique mais se voit confier un rôle de plus en plus expressif et coloré.
- Le **développement de la technique instrumentale** qui exige de chaque musicien d'orchestre les qualités et la virtuosité d'un soliste.

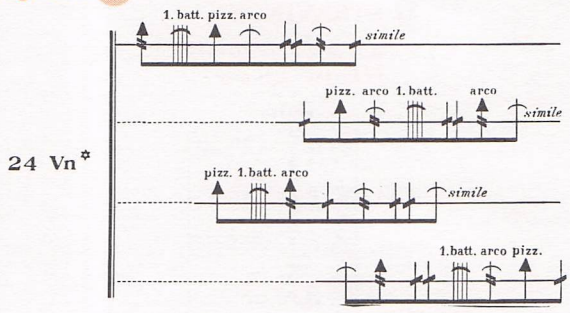
VERS UN NOUVEAU LANGAGE ORCHESTRAL

Exemple : PENDERECKI : *Thrène aux victimes d'Hiroshima (pour 52 instr. à cordes)* (1961)

fragment 1



fragment 2

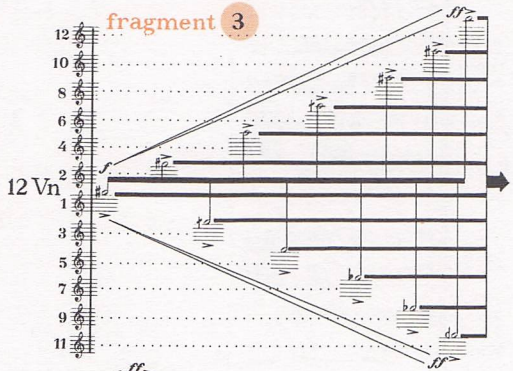


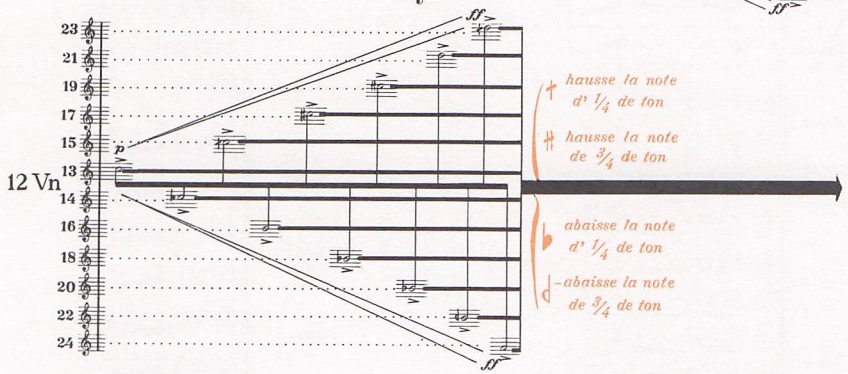
* Chaque exécutant choisit un des 4 groupements indiqués et l'exécute aussi vite que possible.

Explication de quelques signes employés :

- son le plus aigu de l'instrument.
- trémolo très rapide sur le son le plus aigu.
- arpège sur 4 cordes entre chevalet et cordier.
- jouer entre chevalet et cordier.
- frapper la table de dessus avec le talon d'archet ou le bout des doigts.
- trémolo très rapide entre chevalet et cordier.

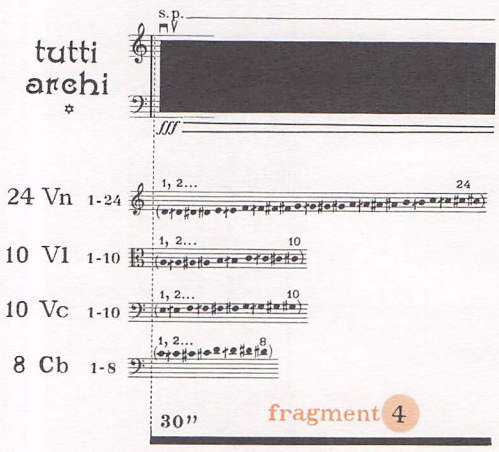
fragment 3





REMARQUES

- Cette œuvre fait appel à un orchestre à cordes « traditionnel », mais où les parties instrumentales sont très divisées (fr. 3 et 4).
- Une certaine liberté est laissée aux instrumentistes dans le choix de leur note (fr. 1 et 2) ou de leur façon de jouer (fr. 2).
- Le compositeur fait appel à des manières de jouer inhabituelles : entre chevalet et cordier, en frappant sur le violon...
- les rythmes ne sont pas indiqués en valeurs de notes, mais en sons décalés dans le temps à l'intérieur de périodes minutées (fr. 1 et 4), laissant une certaine liberté d'exécution.



* tous les exécutants exécutent ensemble chacune des notes indiquées au dessous.

- L'évolution de l'orchestre évoquée dans les pages précédentes avait abouti à une **destruction de l'équilibre entre les familles instrumentales.** Dès lors, la **porte était ouverte à toutes les combinaisons** possibles, le seul souci des compositeurs étant de **renouveler et d'enrichir le matériau sonore.**
- Plusieurs possibilités s'offrent alors aux musiciens qui tentent ce renouvellement :

— **employer les instruments traditionnels ou les voix,** mais en faisant appel à des **procédés d'exécution nouveaux ou peu courants.**

Par ex. : L'œuvre ci-dessus de PENDERECKI, « Lontano » de LIGETTI, « Nuits » de XENAKIS. (pour 12 voix)

— **Faire appel aux moyens électroniques** pour créer de nouveaux sons, les façonner et en réaliser une synthèse. C'est la **musique électronique,** ou **électro-acoustique.** *(voir p. 52.)*

Par ex. : œuvres des groupes de recherche de l'O.R.T.F., des studios de MILAN, COLOGNE, œuvres de P. SCHAEFFER, F. BAYLE, P. HENRY, « Momenti » de BERIO.

— **Utiliser comme matériau de départ les sons et les bruits,** quels qu'ils soient, en les organisant à l'aide de moyens électroniques : c'est la **musique concrète** (qui se confond de plus en plus avec la musique électronique).

Par ex. : Variations pour une porte et un soupir de P. HENRY.

— **Combiner tous ces éléments** (c'est la démarche la plus fréquente) et utiliser côte à côte des groupes instrumentaux (plus ou moins importants), des bandes magnétiques préenregistrées, des générateurs d'ondes courtes.

Par ex. : «Déserts » de VARESE, « Analogiques A et B » de XENAKIS, « Mixtur » de STOCKHAUSEN...

QUELQUES FORMATIONS ORCHESTRALES PLUS RÉDUITES

I. — LES ENSEMBLES FOLKLORIQUES

● Ils sont **très divers** quant aux instruments employés et à leur nombre, et **varient suivant le pays** ou la région d'origine.

● Les instruments utilisés sont souvent des **formes primitives et simplifiées** de nos instruments d'orchestre (*flûtes indiennes de la gravure ci-dessous à droite*) mais on y trouve également certains d'entre eux *(clarinette, violon, contrebasse, guitare...)*

● Certains instruments évolués sont **plus spécialement réservés aux orchestres folkloriques** : cymbalum, mandoline, balalaïka, accordéon...

Orchestre indien de Ravi Shankar.

II. — L'ORCHESTRE DE JAZZ (voir page 90)

● Il varie selon les époques, **entre 3 et 20 musiciens,** la tendance actuelle étant à des formations réduites.

● **Quelques instruments mélodiques** (trompette, trombone, saxophone alto, ténor ou baryton, plus rarement clarinette ou violon) y sont soutenus dans leurs improvisations par une **section rythmique** (piano, guitare, contrebasse, batterie), certains de ces derniers pouvant être également solistes (piano, guitare, vibraphone).

Lionel Hampton et son ensemble.

« Los Rupay », groupe folklorique bolivien.

III. — L'ORCHESTRE DE ROCK — LE GROUPE POP

● Il est **directement dérivé de l'orchestre de jazz** dont il réutilisait, au début, les principaux instruments (sauf les saxophones, en général).

● **Mais il s'est peu à peu transformé** avec l'apparition des moyens électro-acoustiques pour ne comprendre le plus souvent que des **guitares électriques, un orgue électronique** et la batterie (voir ci-dessus).

Les Pink-Floyd.

IV. — L'ORCHESTRE DE VARIETES

● Il réalise en fait **la synthèse des formations précédentes.** Selon son utilisation (danse, accompagnement du chant, émissions de télévision, cirque, etc.) il doit **s'adapter au type de spectacle qu'il accompagne** et le nombre de ses instrumentistes peut varier de 5 à 30.

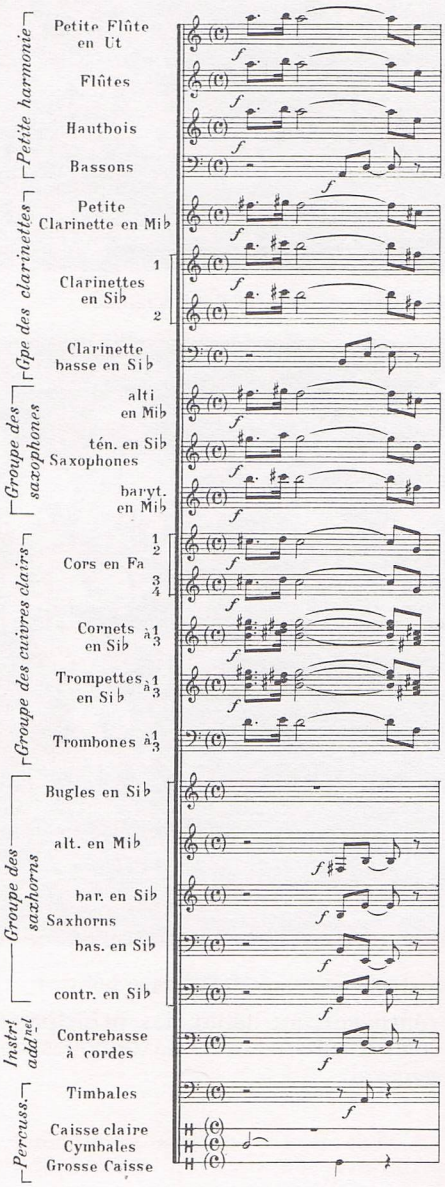
● On peut ainsi y retrouver des instruments de **l'orchestre symphonique** (violons cors...), du **folklore** (accordéon), du **jazz** (saxophones, cuivres, batterie), et des **ensembles pop** (guitares électriques, orgue électronique).

Raymond Lefevre et son orchestre.

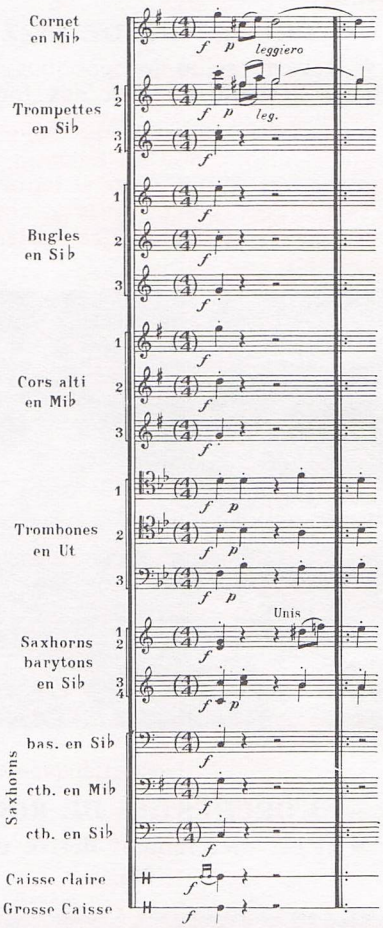
ORCHESTRES D'HARMONIE ET FANFARES

Exemple 1 (extraits du « *nouveau traité d'orchestration* » de DONDEYNE et ROBERT aux éditions H. Lemoine) **Exemple 2**

BOUTRY
Ouverture-tableau (1959)
pour ORCHESTRE D'HARMONIE



DONDEYNE
Marche de fête (1963)
pour FANFARE



REMARQUES

- Aucun de ces deux exemples **ne comporte d'instruments à cordes** (à l'exception de la contrebasse dans le premier, instrument additionnel) et **le second n'a pas non plus de bois.**
- Dans l'exemple 1, **clarinettes et saxophones** constituent des **groupes importants et distincts** de celui des bois de l'orchestre symphonique (petite harmonie).
- **Les cuivres** de l'orchestre symphonique se retrouvent dans les deux exemples.
- Des deux côtés le groupe des **saxhorns** est représenté de manière **importante** : des bugles (plus nombreux dans l'exemple 2) aux contrebasses.

Le cor alto (ex. 2) est intermédiaire entre le cor d'harmonie et le Saxhorn alto en mi b.

Les saxhorns barytons sont également en nombre élevé dans l'exemple 2.

- **Les percussions** sont **présentes** dans les deux types d'orchestres.
- L'exemple 1 présente un **ensemble plus complexe que l'orchestre symphonique** (7 groupes d'instruments au lieu de 4) quoique **moins complet** sur le plan des timbres (absence des cordes). Plusieurs instruments sont appelés à parfois se doubler (par ex. : basson, clarinette basse, saxhorn contrebasse, contrebasse à cordes) d'où un alourdissement de l'ensemble.

- **L'orchestre d'harmonie** est formé **d'instruments à vent et à percussion** (très rarement harpe ou contrebasse à cordes). Les **clarinettes** (nombreuses et divisées en 2 groupes comme les violons) et les **saxophones y remplacent les cordes** ainsi que les **saxhorns** (famille complète) dans une certaine mesure.
- **La fanfare** est constituée exclusivement de **cuivres** et **percussions** (auxquels on peut cependant adjoindre des saxophones), les **saxhorns** y tenant la **place des cordes** (bugles nombreux et divisés en 2, parfois 3, comme les violons). Elle est plus rare en France que l'harmonie.

ORIGINES ET EVOLUTION

Grâce au **développement des œuvres de masse et de plein air** sous la Révolution de 1789 et aux **progrès de la facture instrumentale**, les orchestres militaires se sont enrichis, au dix-neuvième siècle, pour donner naissance aux harmonies et fanfares. Formations **essentiellement militaires au début**, et prévues pour **le plein air et les défilés** (d'où l'absence de cordes), elles sont rapidement **adoptées par les associations de musiciens amateurs** en raison de la relative facilité des instruments qui les composent et de la grande souplesse dans l'équilibre instrumental (qui permet de plus grandes libertés dans le choix et le nombre des instruments).

REPERTOIRE

Les œuvres écrites **directement** pour de tels orchestres sont **assez rares** et leur répertoire est en grande partie **basé sur des « transcriptions »** (d'œuvres symphoniques) ou **des « arrangements »** (d'ouvrages lyriques ou de variétés).

Quelques titres d'œuvres originales pour harmonie ou fanfare :

Ouverture pour harmonie, de MENDELSSOHN - *Symphonie funèbre et triomphale* de BERLIOZ, *Sérénade, fanfare*, de R. STRAUSS - *Dionysiaques*, de SCHMITT - *Musique pour la pièce « 14 juillet », d'AURIC* MILHAUD, HONEGGER, ROUSSEL, IBERT, KŒCHLIN. *Symphonies pour instruments à vent* de STRAVINSKY, MILHAUD...

LES FORMES INSTRUMENTALES

I. — RAPPEL DES GRANDES FORMES EN PLUSIEURS MOUVEMENTS (voir livre de 4e, page 70)

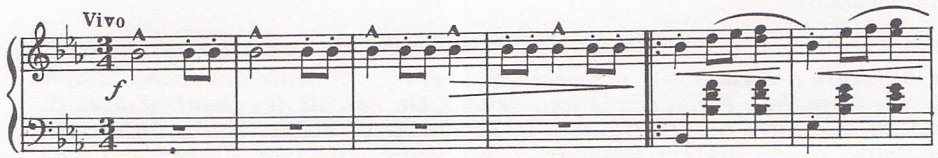
	1er mouvement allegro (assez rapide)	2e mouvement adagio, andante... (lent)	3e mouvement menuet ou scherzo (modéré ou vif)	4e mouvement final (e) (très rapide)	*Remarques*
• **sonate** • **musique de chambre** • **symphonie**	forme **sonate** (avec introduction lente facultative)	formes → **lied**, **thème et variations**, **sonate**	forme **ABA**	formes → **sonate**, **rondo**	• *Dans la sonate, il n'y a le plus souvent que 3 mouvements (il manque soit le 1er, soit le 3e).* • *Dans le 2e mouvement, la forme sonate est plus rarement employée que les deux autres.*
• **concerto**	forme **sonate** (sans introduction lente)	formes → **lied**, **thème et variations**, **sonate**		formes → **sonate**, **rondo**	• *Une cadence peut être ajoutée aux 3 mouvements (le plus souvent au 1er)* • *Même remarque que plus haut concernant la forme sonate du 2e mouvement.*

II. — FORMES LIBRES APPARUES AU COURS DU DIX-NEUVIEME SIECLE

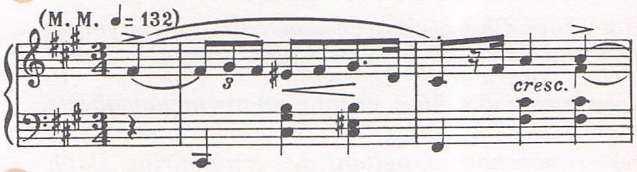
A) QUELQUES FORMES ROMANTIQUES COURTES :

Exemples :

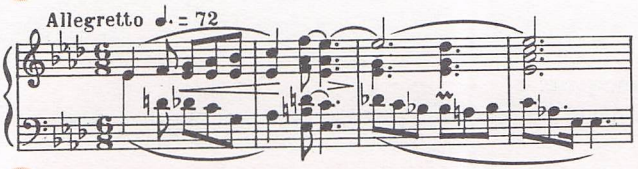
1 CHOPIN : *valse n° 1, op. 18.*



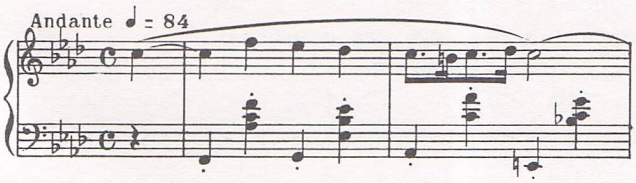
2 CHOPIN : *Mazurka n° 1, op. 6 (n° 1).*



3 CHOPIN : *Ballade n° 3, op. 47.*



4 CHOPIN : *Nocturne n° 2, op. 55 (n° 1).*



REMARQUES :

Ces quatre pièces ont été écrites par CHOPIN pour le piano (écriture sur 2 portées avec 2 clés). Leurs titres sont empruntés soit à des danses (valse, mazurka), soit à une forme de poésie (ballade), soit à l'évocation d'une atmosphère (nocturne).

• Le développement de la technique pianistique au début du dix-neuvième siècle, le goût des grands pianistes pour l'improvisation et la pratique d'une musique de salon favorisèrent la création d'**œuvres musicales courtes sans forme nettement définie et souvent de caractère improvisé** (par opposition à la sonate, en plusieurs mouvements et construite de façon rigoureuse).

• **Leurs titres** peuvent se rapporter à des préoccupations diverses (mais, toujours caractéristiques du Romantisme et :

— évoquer le **côté improvisé et libre** de l'œuvre : **impromptu, prélude, fantaisie,**

— utiliser des **rythmes de danses** populaires ou à la mode : **valse, mazurka, polonaise, ländler, écossaise, barcarolle,**

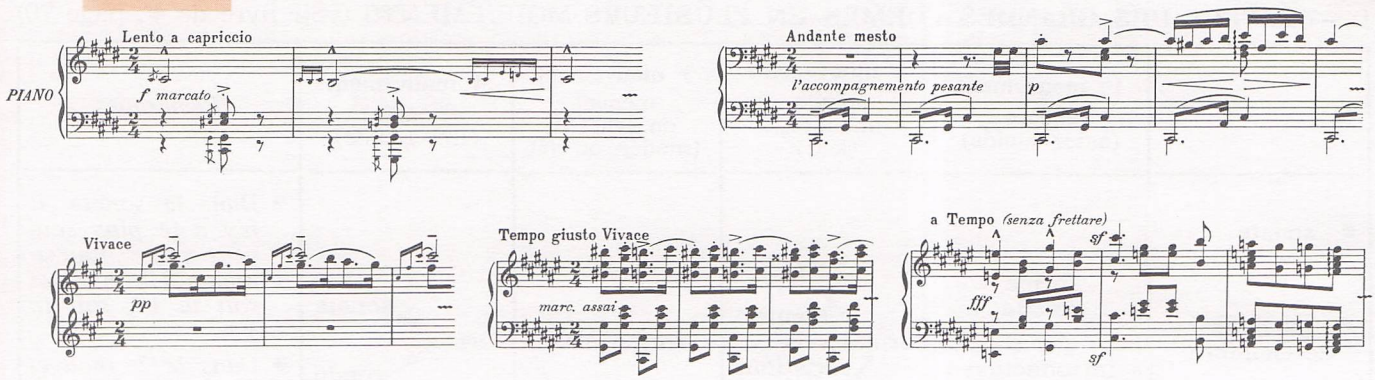
— recréer une **atmosphère : nocturne, berceuse,** ou un **caractère : scherzo,**

— reprendre une **forme littéraire : ballade,**

— s'attaquer à résoudre des **problèmes techniques : étude.**

B) LA RHAPSODIE (OU RAPSODIE)

Exemples : LISZT, *2ème Rapsodie hongroise.*



REMARQUES : Cette pièce est écrite pour piano (mais elle existe dans une version pour orchestre). Elle comporte plusieurs changements de tempo mais elle est en une seule partie. Les thèmes et les rythmes sont proches de ceux des danses populaires hongroises (tziganes en particulier).

- **La rhapsodie est une œuvre en une seule partie,** écrite soit **pour piano,** soit **pour orchestre.**
- **Sans forme déterminée,** elle consiste en une **succession d'épisodes de mouvements** différents utilisant des **mélodies** ou des **rythmes d'origine populaire.**

D'où la présence, dans le titre, de l'indication d'un pays ou d'une région, exemple : rapsodies hongroises (LISZT), norvégienne (LALO), roumaine (ENESCO), espagnole (RAVEL), d'Auvergne (SAINT-SAENS)...

C) LE BALLET

Exemple : RAVEL, Daphnis et Chloé.

- **Le ballet intégral :** Argument d'après le roman pastoral de LONGUS (écrivain grec). Créé en 1912 aux « Ballets Russes ». Chorégraphie de FOKINE.

Bergers et bergères célèbrent le dieu Pan et dansent en son honneur devant l'autel. Un concours désigne Daphnis comme le meilleur danseur mais la fête est interrompue par l'arrivée de pirates qui enlèvent la bergère Chloé. Daphnis tente de s'interposer mais tombe épuisé près d'une grotte... De leur côté, les pirates festoient et veulent obliger Chloé à danser. Pan survient et, dans un tremblement de terre, disperse les bandits. Le jour se lève sur la campagne. Daphnis se réveille et retrouve Chloé (1) *. Pour remercier Pan, les deux bergers miment les aventures de Pan et de la nymphe Syrinx* (2) *et le ballet se termine sur une danse générale de jeunes filles vêtues de robes de bacchantes* (3) *.*

- **La deuxième suite d'orchestre :** indications figurant sur la partition, au-dessus de la musique

(1) **Lever du jour.** *Aucun bruit que le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches. Daphnis est toujours étendu devant la grotte des Nymphes. Peu à peu le jour se lève. On perçoit des chants d'oiseaux. Au loin, un berger passe avec son troupeau. Un autre berger traverse le devant de la scène. Entre un groupe de pâtres à la recherche de Daphnis et Chloé. Ils découvrent Daphnis et le réveille. Angoissé, il cherche Chloé du regard. Elle apparaît enfin, entourée de bergères. Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre. Daphnis aperçoit la couronne de Chloé. Son rêve était une vision prophétique : l'intervention de Pan est manifeste.*

(2) **Pantomine.** *Le vieux berger Lammon explique que, si Pan a sauvé Chloé, c'est en souvenir de la nymphe Syrinx dont le dieu fut épris. Daphnis et Chloé miment l'aventure de Pan et Syrinx. Chloé figure la jeune nymphe entrant dans la prairie. Daphnis-Pan apparaît et lui déclare son amour. La nymphe le repousse, elle disparaît dans les roseaux. Désespéré, il arrache quelques tiges, en forme une flûte, et joue un air mélancolique. Chloé reparaît et figure, par sa danse, les accents de la flûte...*

(3) **Danse générale.** *Entre un groupe de jeunes filles costumées en bacchantes, agitant des tambourins. Daphnis et Chloé s'enlacent tendrement. Un groupe de jeunes hommes envahit la scène. Joyeux tumulte. Danse générale.*

- Un ballet peut se présenter sous **deux aspects** principaux :

— **Incorporé à un ouvrage lyrique** sous forme de danses isolées ou d'un **divertissement** plus développé. (Il était indispensable dans les opéras français du XIXe siècle, par ex. : Ballet de « *Faust* » de GOUNOD.)

— **Spectacle complet à lui seul.** Il suit alors un **argument.**

- La musique d'un ballet **est orchestrale.** Elle peut adopter, suivant les cas, la **forme** de :

— **Numéros** (ou danses) **séparés** correspondant aux différentes entrées des danseurs.

— **Œuvres divisées en actes** (ou parties) où les scènes sont reliées entre elles par une **musique continue.** (Leur forme est alors voisine de celle d'un ouvrage lyrique, mais sans partie chantée.)

- **Pour l'exécution en concert,** les principaux fragments musicaux d'un ballet sont **groupés en suites d'orchestre** (d'où sont absents les passages secondaires ou de transition).

D) LE POEME SYMPHONIQUE

Exemple : LISZT : *Mazeppa.*

L'ARGUMENT LITTERAIRE

Poème écrit par **V. HUGO** en 1828, extrait des « Orientales ».

Il s'inspire d'une légende slave :

Un jeune guerrier polonais est attaché à un cheval qui, dans un galop fantastique, et dans une longue chevauchée, le mène en Ukraine. Il est alors sauvé de la mort par des paysans cosaques qui en font leur chef.

EXTRAITS DU POEME

Strophe 3 :

Un cri part ; et soudain voilà que par la plaine
Et l'homme et le cheval, emportés, hors d'ha-
[leine,
Sur les sables mouvants,
Seuls, emplissant de bruit un tourbillon de
[poudre
Pareil au noir nuage où serpente la foudre,
Volent avec les vents !
. . . . . .

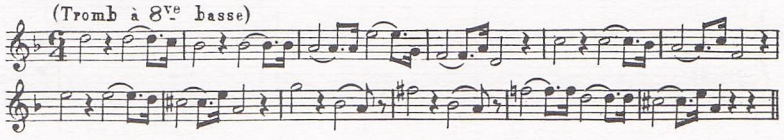
LA MUSIQUE

Poème symphonique écrit par **LISZT** en 1851 (le titre figurait déjà en 1841 dans une de ses études d'exécution transcendante pour piano). Il ne suit pas exactement le poème, n'en retient que quelques aspects, et développe surtout les deux derniers vers.

— Accord strident de tous les vents *(un cri part...)*.

— Mouvement continu en triolets de croches puis doubles-croches aux cordes *(l'homme et le cheval... volent avec les vents)*.

— Apparition du **thème** principal de Mazeppa aux cuivres et cordes graves (tromb., violoncelles, contrebasse).



— Reprise et variations du thème *(développement et déroulement de la longue chevauchée)*.

1° Par tous les vents.

2° Par hautbois, cor anglais et trompette, puis flûte et basson « espressivo dolente » *(les souffrances de Mazeppa)*.

3° Par les bois, sur orchestration de plus en plus fournie et complexe.

4° Par cuivres et cordes graves, identiques à la première apparition du thème.

5° Par tous les bois et cordes « fff ».

Strophes 14 et 15 :

Enfin, après trois jours d'une course insensée,
Après avoir franchi fleuves à l'eau glacée,
Steppes, forêts, déserts,
Le cheval tombe aux cris de mille oiseaux de
[proie,
Et son ongle de fer sur la pierre qu'il broie
Eteint ses quatre éclairs.
Voilà l'infortuné gisant, nu, misérable,
Tout tacheté de sang, plus rouge que l'érable
Dans la saison des fleurs.
Le nuage d'oiseaux sur lui tourne et s'arrête ;
Maint bec ardent aspire à ronger dans sa tête
Ses yeux brûlés de pleurs.
. . . . . .

— Ralentissement du rythme et allègement progressif de l'orchestration. 3 notes (la) à la timbale seule. Silence, point d'arrêt *(arrêt du cheval et chute de Mazeppa)*.

— Fragments déformés et chromatiques du thème, coupés de silences, aux bassons, cors, cordes graves.

— Chute de la phrase aux cordes graves *(épuisement et halètement de Mazeppa)*.

Strophes 16 et 17 :

Eh bien ! ce damné qui hurle et qui se traîne,
Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine
Le feront prince un jour...
. . . . . .
Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice.
Un jour, des vieux hetmans il ceindra sa pelisse,
Grand à l'œil ébloui ;
Et quand il passera, ces peuples de la tente,
Prosternés, enverront la fanfare éclatante
Bondir autour de lui !
. . . . . .

— Sonnerie de trompettes : 1, puis 2, puis 3, de plus en plus aiguës *(arrivée des Cosaques)*.

— « Allegro marziale », sorte de marche puis de réjouissance populaire par tout l'orchestre *(délivrance du héros par les paysans cosaques)*.

Strophe 23 (dernière du poème) :

. . . . . .
Enfin le terme arrive... Il court, il vole, il tombe,
Et se relève roi !

— Reprise du thème de Mazeppa par les bois et les cuivres « grandioso » et conclusion brillante de tout l'orchestre *(le héros se relève et devient chef des Cosaques)*.

- **Le poème symphonique** est une œuvre **pour orchestre, sans forme définie et** généralement en **une seule partie, écrite à partir d'un élément littéraire :** poème, texte, légende, argument, idée, symbole...

- La musique d'un poème symphonique (qui n'est jamais vocale) peut :

— **Décrire** ou **évoquer** simplement un paysage *(la Modalva* de SMETANA),

— **Suivre un texte** littéraire précis et l'évoquer par ses moyens propres *(la Danse macabre* de SAINT-SAENS, *Mazeppa* de LISZT),

— **S'inspirer d'un texte** mais le commenter plus librement *(l'Apprenti sorcier* de DUKAS),

— Partir d'une **légende** ou d'un **programme** et le **raconter** par le truchement de l'orchestre *(Une nuit sur le Mont Chauve* de MOUSSORGSKY),

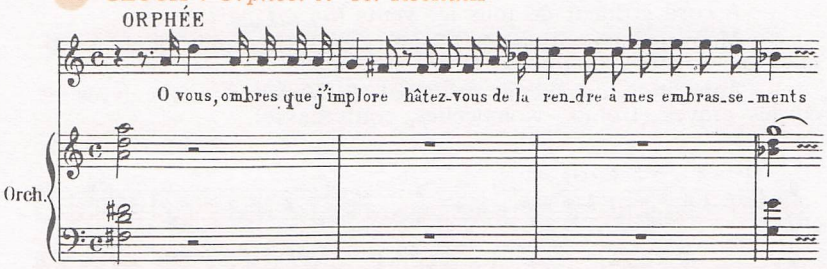
— Ne retenir **pour prétexte** qu'une **idée philosophique** vague *(Mort et Transfiguration, Ainsi parla Zarathoustra* de Richard STRAUSS, *les Préludes* de LISZT).

LES FORMES VOCALES

I. — TYPES DE MUSIQUE ECRITS POUR UNE SEULE VOIX :

Exemples

1. GLUCK : *Orphée. N° 36.* Récitatif



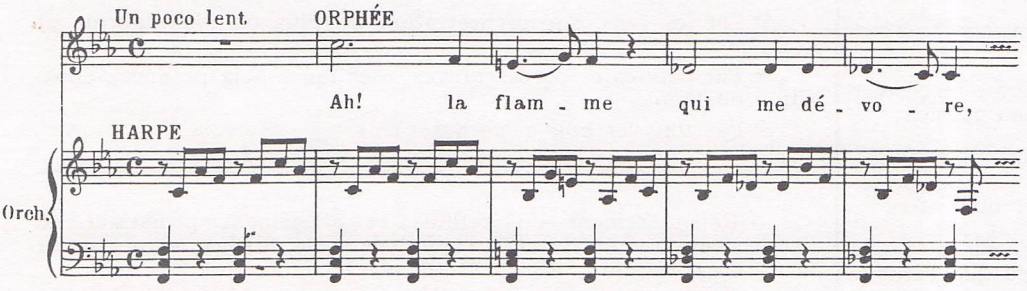
● **LE RECITATIF**

est intermédiaire entre le chant et la déclamation. Il tente de restituer musicalement les inflexions de la voix parlée et son rythme. Interprété très librement, il est soutenu par un accompagnement réduit.

Il est surtout employé lorsqu'il s'agit d'évoquer un récit, un passage d'action, ou de mettre en valeur un texte.

REMARQUES : extrait d'un ouvrage long — mélodie très simple (répétition des mêmes notes) — rythme souple et libre qui suit le texte — accompagnement réduit — pas d'indication de mouvement.

2 GLUCK : *Orphée. N° 24.* Air



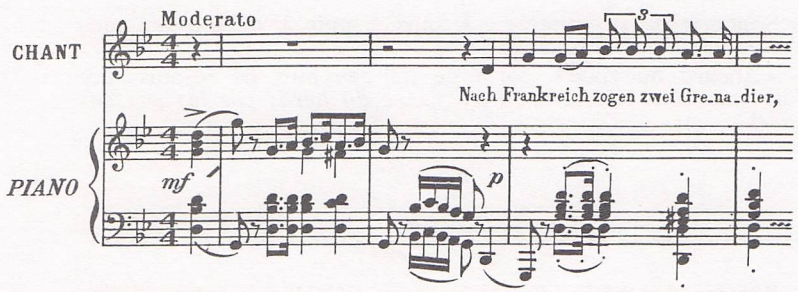
● **L'AIR** (voir chants nos 24, 28, 29, 32)

consacre la prédominance du chant sur le texte. La mélodie recherchée permet de mettre en valeur les qualités vocales du chanteur, sur un rythme régulier, et soutenues par un accompagnement d'orchestre important.

Il sert surtout à commenter une action, ou dans des passages de réflexion. Il s'enchaîne la plupart du temps avec le récitatif.

REMARQUES : extrait d'un ouvrage long — mélodie plus recherchée — rythme régulier et bien mesuré — accompagnement plus important qui soutient le rythme — indication du mouvement.

3 SCHUMANN : *Die beide Grenadiere (Les Deux Grenadiers).* Poème de HEINE



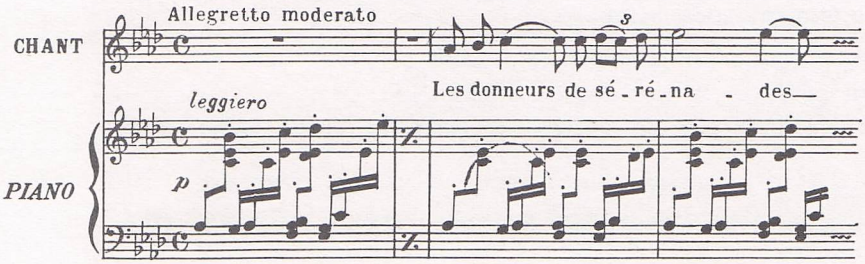
● **LE LIED** (voirs chants nos 26, 27, 30)

est une œuvre pour voix écrite sur un poème de langue allemande accompagné par le piano (quelquefois l'orchestre). La mélodie y est généralement plus simple que dans un air et ne recherche pas la mise en valeur du chanteur. Le piano d'accompagnement participe à l'expression musicale du texte poétique.

C'est une forme vocale spécifiquement allemande et romantique.

REMARQUES : œuvre qui n'est pas extraite d'un ouvrage plus long — écrite sur un poème allemand — pas d'indication de voix ni de personnage — accompagnement de piano.

4 FAURE : *Mandoline.* Poème de VERLAINE



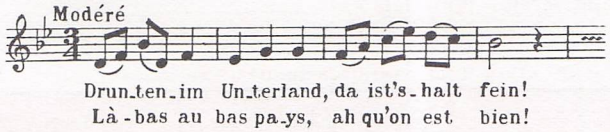
● **LA MELODIE**

proche musicalement du Lied, en diffère par la nature du poème, essentiellement de langue française, et son caractère plus recherché, plus savant.

Elle connut son apogée en France à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle.

REMARQUES : les mêmes que pour l'exemple 3, sauf pour le poème, qui est français — plus de complexité dans la mélodie et dans l'accompagnement du piano.

5 *Drunten im Unterland (Là-bas, en ce pays).*
BASSE-ALSACE



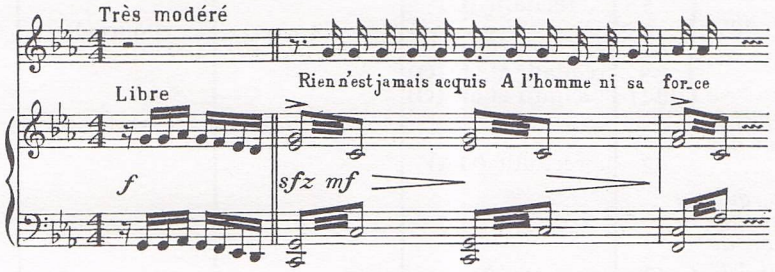
● **LA CHANSON POPULAIRE** (voir chants 1 à 21)

doit à son origine populaire et anonyme des éléments musicaux très simples et pratiquement réduits à la mélodie, au rythme, et à l'expression.

Elle est caractéristique d'une région ou d'un pays (folklore).

REMARQUES : mélodie et rythme très simples — pas d'accompagnement — indication de provenance (Basse-Alsace) — aucun nom d'auteur, ni pour la musique, ni pour le texte.

6 BRASSENS : *Il n'y a pas d'amour heureux.*
Poème d'ARAGON



● **LA CHANSON** (voir chants 33 à 38)

moins savante que le Lied ou la mélodie, plus populaire, possède une ligne mélodique ou des rythmes simples qui ne nécessitent pas une technique vocale poussée. L'accompagnement peut être assuré par un instrument soliste (piano, guitare) ou un orchestre réduit.

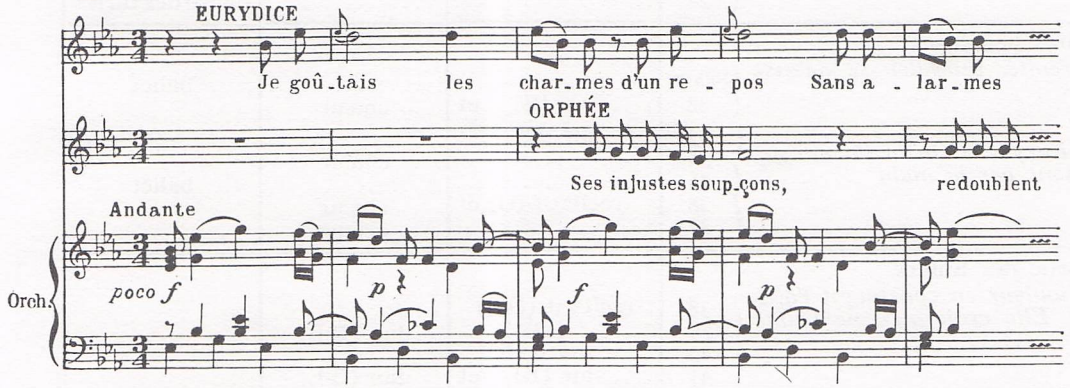
La multiplication des moyens modernes de reproduction (radio, télévision, disque) explique sa grande vogue actuelle.

REMARQUES : mélodie simple, permettant l'interprétation — accompagnement léger et sans indications d'instrument — auteur de la musique (Brassens) également interprète.

II. — TYPES DE MUSIQUE ECRITS POUR PLUSIEURS VOIX

Exemples :

1 GLUCK : *Orphée. N° 39.* Duo



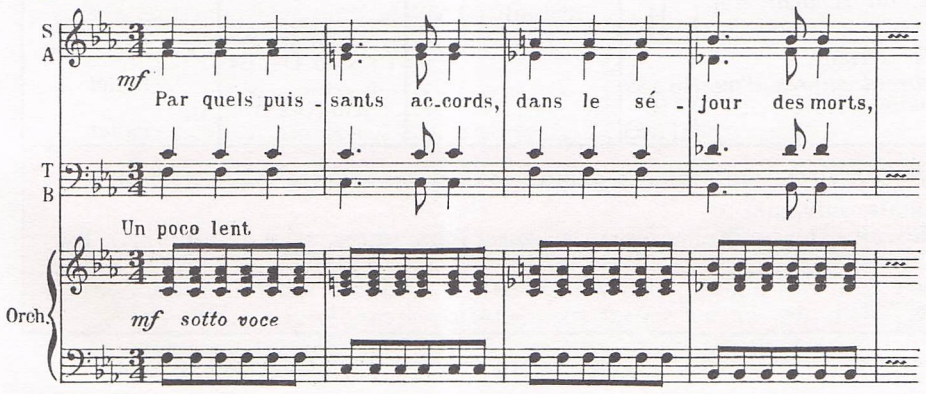
● **L'ENSEMBLE**

(duo, trio, quatuor, quintette, sextuor...) réunit un petit nombre de personnages, chacun d'eux chantant une partie différente. Les caractéristiques musicales en sont généralement les mêmes que celles de l'air.

Des ensembles importants terminent souvent les actes d'un opéra lorsque les principaux personnages se trouvent groupés en scène.

REMARQUES : deux personnages chantent ensemble — musique et textes différents — accompagnement important.

2 GLUCK : *Orphée. N° 25.* Chœur



● **LE CHŒUR**

rassemble un nombre important de chanteurs dans chacune des parties vocales. Toutes les formations chorales (voir livre de 5e) peuvent y figurer. Il peut être ou non accompagné par l'orchestre.

Dans les ouvrages lyriques, il représente des groupes importants de personnages (foules, troupes, rassemblements...)

REMARQUES : indications de voix (S.A.T.B.) — accompagnement important.

III. — LES FORMES VOCALES QUI REALISENT LA SYNTHESE

A) L'OPERA :

Exemple : GLUCK : *Orphée*, opéra en 4 actes (version française).

Personnages :
- Orphée (O) : contralto (il existe une version pour ténor)
- Eurydice (E) : soprano
- l'Amour (A) : soprano
- chœurs : pasteurs et nymphes, furies et démons, ombres heureuses.

Résumé de l'action (Extrait de M. SENECHAUD, *le nouveau répertoire lyrique*)	n°	1 voix seule	Ensembles et chœurs	Orchestre seul
		.....	.....	.. ouverture
Acte I (Le tombeau d'Eurydice).	1	.....	.... chœur	
Une cérémonie funèbre se déroule	2	.. récitatif (O)		
	3	.....	.....	.. pantomine
	4	.....	.... chœur	
	5	.. récitatif (O)		
Orphée demande qu'on le laisse seul et donne libre cours à sa douleur	6	.....	.....	.. ritournelle
	7	..... air (O)		
	8-9	récitatif et air (O)		
	10-11	récitatif et air (O)		
Il supplie les dieux de lui rendre son épouse, décidé qu'il est à tout braver pour l'arracher au royaume des morts	12	. récitatif (O-A)		
L'amour apparaît, porteur d'un message de Zeus, qui, touché par la détresse d'Orphée, l'autorise à descendre aux enfers pour en ramener Eurydice à la condition de ne pas jeter un regard sur elle tant qu'ils n'auront pas tous les deux quitté les bords du Styx	13	..... air (A)		
	14-15	. récitatif (O-A) .... et air (A)		
Orphée accepte avec joie	16-17	récitatif et air (O)		
Acte II (L'entrée aux Enfers).	18	.....	.....	danse des furies
Orphée paraît à la porte du sombre Tartare, où s'agite tout un peuple de larves et de furies, qui opposent à la tentative du musicien un « non ! » énergique	19	.....	.... chœur	
	20	.....	.....	danse des furies
	21	.....	.... chœur	
	22	.... air (O) et	.... chœur	
	23	.....	.... chœur	
	24	.... air (O)		
Mais la douceur de ses chants apaise les fureurs de la horde infernale, et Orphée disparaît dans les entrailles de la terre	25	.....	.... chœur	
	26	.... air (O)		
	27	.....	.... chœur	
	28	.....	.....	danse des furies
Acte III (Le séjour des ombres heureuses)				
Ici, tout est calme et sérénité. Eurydice se délasse au milieu de ses compagnes	29 à 31	.....	.....	.... ballet
	32	.... air (E) et	.... chœur	
Orphée paraît et réclame Eurydice. On la lui amène, et il l'entraîne en la conduisant par la main	33	.... air (O)		
	34	.....	.... chœur	
	35	.....	.....	.... ballet
	36	.. récitatif (O) et	.... chœur	
	37	.....	.... chœur	
Acte IV - 1er tableau : La sortie des Enfers.				
Eurydice est pénétrée de douleur en constatant l'attitude réservée de son époux. Elle croit qu'il ne l'aime plus	38	. récitatif (O-E)		
	39	.....	.. duo (O-E)	
	40	.. récitatif (E)		
	41	.... air (E) et	.. duo (O-E)	
Orphée ne peut résister à ses pleurs et se retourne pour la consoler. Aussitôt elle disparaît à ses yeux	42	. récitatif (O-E)		
Orphée se désole	43	.... air (O)		
Il s'apprête même à se tuer, quand l'Amour vient retenir son bras et lui apprend que les dieux, touchés par tant de constance et de fidélité, lui rendent son épouse	44	. récitatif (O-A)		
	45	.....	.... chœur (+ solo O-A-E)	
2e tableau : Un site paisible et riant.				
Les époux, de nouveau réunis, célèbrent auprès d'un temple de l'Amour leur joie de se revoir	46 à 49	.....	.....	.... ballet
	50	.....	.. trio (O-E-A	
	51 à 53	.....	.....	.... ballet

- **Un opéra** est **divisé en actes** et il est **entièrement chanté** avec **accompagnement d'orchestre.**
- Il peut contenir les **éléments suivants :**

— **chantés : le récitatif, les airs** (un seul chanteur), **les ensembles** (duos, trios quatuors...), **les chœurs** (groupes importants de chanteurs).

— **orchestraux : l'ouverture** (qui précède le lever du rideau), **les danses** (parfois groupées en un ballet), **les ritournelles** (qui précèdent un air ou s'intercalent entre les couplets).

B) FORMES PROCHES OU DERIVEES DE L'OPERA :

	Différences avec l'opéra		Epoque	Exemples
	dans le livret	**dans la musique**		
• L'OPERA BOUFFE	Œuvre plus courte. Sujet léger et comique. Peu de personnages.	Pas d'ouverture, de chœurs, ni de danses.	Origine italienne. XVIIIe et début XIXe s.	PERGOLESE (XVIIIe s.) : *La servante maîtresse*
• L'OPERA-COMIQUE	Sujet léger et parodique à l'origine. Peu différent de l'opéra par la suite.	Récitatifs remplacés par des textes parlés.	France aux XVIIIe et XIXe s.	BOIELDIEU (début XIXe s.) : *La dame blanche* MASSENET (fin XIXe s.) : *Manon*
• L'OPERETTE	Sujet léger et parodique comme le précédent. Œuvre souvent plus courte.	Pas de récitatifs. Musique moins recherchée, qui cède le pas au spectacle. Textes parlés plus importants.	Née en France au XIXe s. Puis Autriche (Vienne)	OFFENBACH (XIXe s.) : *Orphée aux Enfers* LEHAR (XXe s.) : *La veuve joyeuse*
• LA COMEDIE MUSICALE	Voisine de l'opérette.	A mi-chemin entre le théâtre parlé et chanté. La musique y consiste surtout en chansons et danses.	Origine américaine (XXe s.)	COLE PORTER (XXe s.) : *Kiss me* GERSHWIN (XXe s.) : *Lady be good*

C) L'ORATORIO

Exemple : HÆNDEL : *Le Messie.* Oratorio en 3 parties.

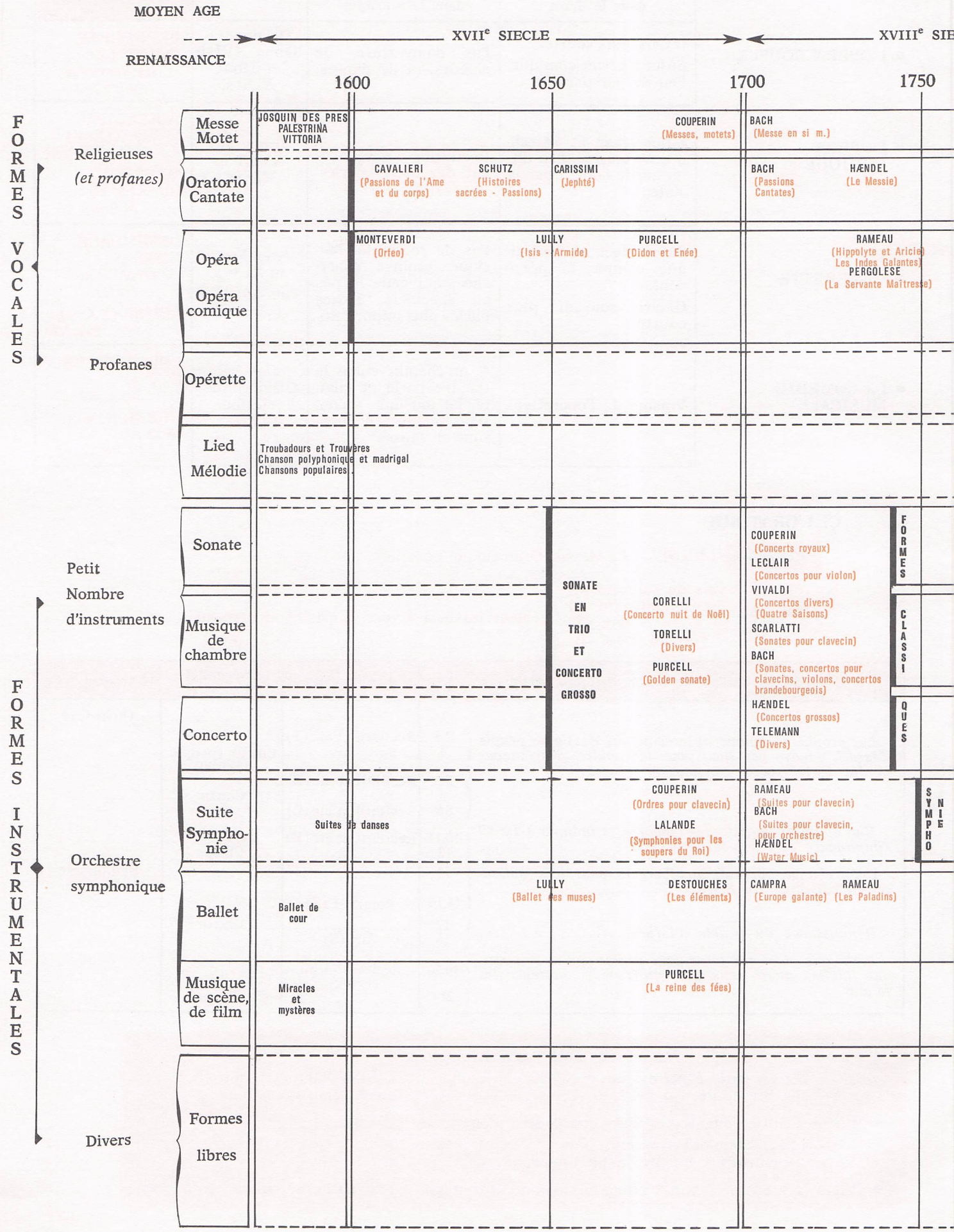
Pour { 3 voix de soprano (S), contralto (C), ténor (T), 2 voix de basse (B) } chœur mixte à 4 voix (S.A.T.B.) et orchestre

Résumé de l'action de la première partie	n°	1 voix seule	Ensemble et chœurs	Orchestre seul
	1	.....	.....	.. Ouverture
Les prophètes annoncent la venue du Messie au peuple d'Israël, envoyé par Dieu pour lui rendre la splendeur perdue et lui porter son pardon	2.3	Récitatif et air (T)		
	4	.....	Chœur (peuple d'Israël)	
	5.6	Récitatif et air (B)		
	7	.....	... Chœur	
	8.9	Récitatif et air (C)	.. + chœur	
Une étoile brille dans les ténèbres et indique à Israël l'imminence de l'arrivée du Messie	10.11	Récitatif et air (B)		
	12	.....	... Chœur	
Un archange apparaît aux bergers pour leur annoncer la naissance du Sauveur	13	.....	.....	.. Symphonie pastorale
	14.16	.. Récitatif (S)		
Réjouissance du peuple d'Israël	17	.....	... Chœur	
	18	.... Air (S)		
Le Messie vient sur terre pour veiller sur le troupeau des fidèles, guérir ceux qui souffrent et protéger les faibles	19.20	. Récitatif et air (C et S)		
	21	.....	... Chœur	

- **L'oratorio** est, comme l'opéra, une **œuvre dramatique** mais
  - — sur un **sujet généralement religieux** (emprunté à l'Histoire Sainte), parfois profane,
  - — **non représenté** (ni mise en scène, ni décors ni costumes), sauf exceptions.
- Il comprend les **mêmes éléments que l'opéra** (chantés et orchestraux)
  - — **à l'exception des danses.**
  - — **Les chœurs** y jouent un **rôle important.**
- Il n'est pas écrit en latin, comme la musique liturgique, mais **dans la langue du compositeur.**

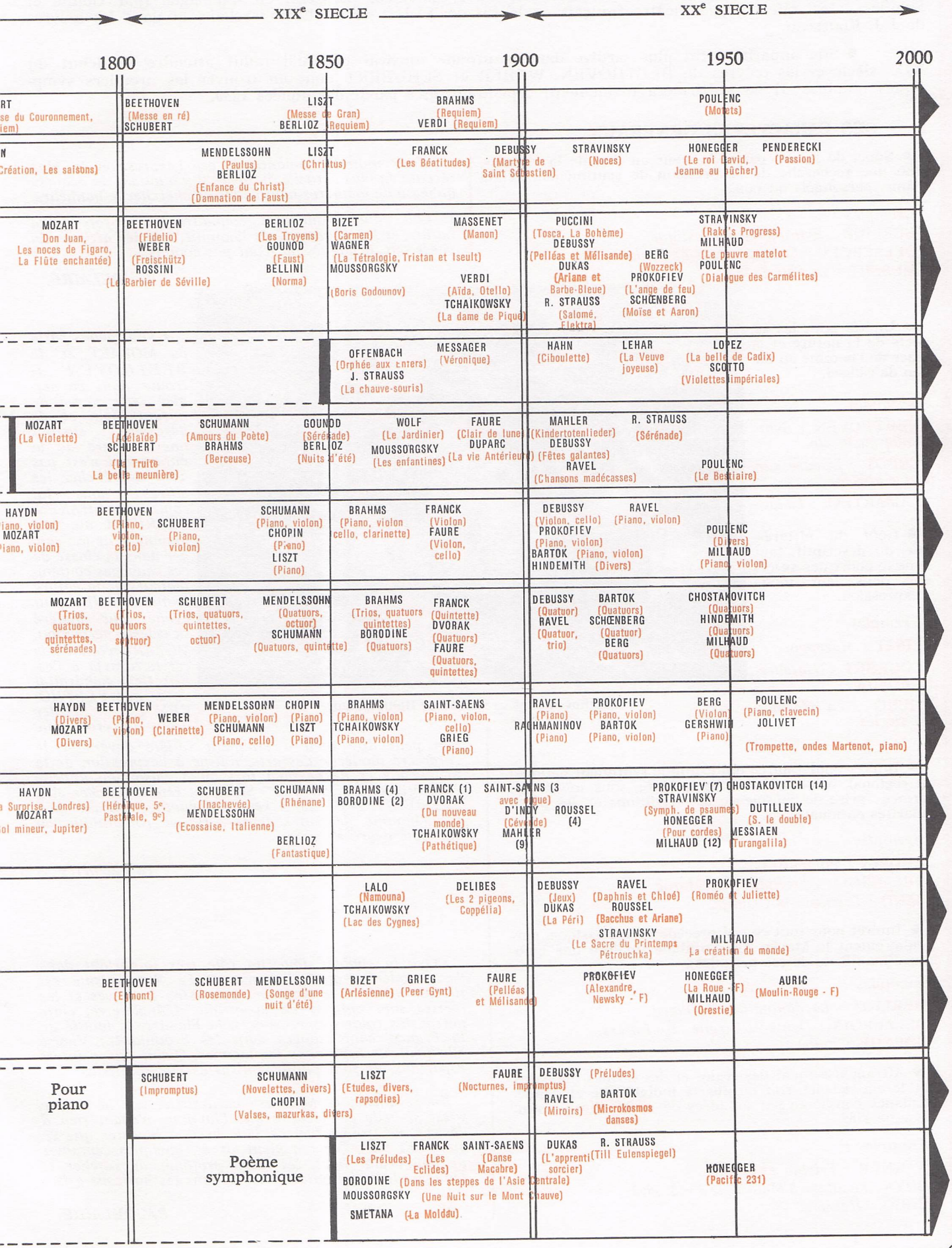
ÉVOLUTION HISTORIQU

(Tableau chronologi



DES FORMES MUSICALES

ommaire des compositeurs)



LE ROMANTISME ET LA MUSIQUE

● Le romantisme est né, à la fin du XVIIIe siècle, **en réaction contre le classicisme et le règne de la raison.** Anglais dans ses premières manifestations, il est également pressenti en Allemagne (par Gœthe et Schiller), ainsi que dans le théâtre français de la fin du XVIIIe siècle (Beaumarchais) et dans les œuvres de J.-J. Rousseau.

● Son apparition fut **plus tardive dans le monde musical** puisqu'il fallut attendre le **début du XIXe siècle** et les œuvres de BEETHOVEN, WEBER et SCHUBERT pour en trouver les premiers symptômes notables. Il ne s'affirmera pleinement, cependant, **qu'à partir des années 1830.**

I. — SES CARACTERES GENERAUX

● Souci de faire « **parler le cœur au lieu de la raison** », d'où une recherche de l'**expression de sentiments, d'états d'âme**, personnels ou non.

Exemples :
BERLIOZ : *Symphonie fantastique.*
DELACROIX : *Les massacres de Schio.*
MUSSET : *La nuit de mai.*

● Intérêt pour les **aspects de la nature** et la **place de l'homme au milieu de celle-ci.**

Exemples :
BEETHOVEN : *Symphonie pastorale.*
COROT : *Liseuse sur la rive boisée.*
LAMARTINE : *Le lac.*

● Goût du **pittoresque**, du **descriptif**, tant dans le choix des sujets que dans leur mode d'expression.

Exemples :
LISZT : *Mazeppa.*
COURBET : *L'atelier du peintre.*
HUGO : *La légende des siècles.*

Beethoven dans sa maison de Heiligeustadt.

● Intérêt pour tout ce qui exalte le **sentiment national ou régional**, principalement **le folklore**, sous toutes ses formes ; prise de conscience des **traditions** et des **particularités nationales :**

Exemples :
CHOPIN : *Polonaises.*
DELACROIX : *Le Sultan du Maroc.*
SAND : *François le Champi.*

● Intérêt pour tout ce qui **précède l'ère classique**, particulièrement le **Moyen Age gothique** (malgré une ignorance manifeste de ces périodes).

Exemples :
BERLIOZ : *La damnation de Faust.*
DELACROIX : *Dante et Virgile aux Enfers.*
GOETHE : *Faust.*

● **Affranchissement des règles et des formes** imposées par le classicisme, soif de **liberté individuelle** et d'**indépendance** consacrée par les idées de la Révolution française de 1789.

Exemples :
WAGNER : *Tristan et Iseult.*
GOYA : *Fusillade à Madrid, le 3 mai 1808.*
HUGO : *Hernani.*

« Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur...

Il faut donc, avant tout, connaître les aspects de la nature et les situations de l'homme, que les artistes du passé ont dédaignés ou n'ont pas connus. »

BAUDELAIRE.

« Nous avons parlé de MOZART et de BEETHOVEN. Il trouve dans ce dernier cette verve de misanthropie et de désespoir, surtout une peinture de la nature qui n'est pas à ce degré chez les autres ; nous lui comparons SHAKESPEARE, il me fait l'honneur de me ranger dans la classe de ces sauvages contemplateurs de la nature humaine. Il faut avouer que, malgré sa céleste perfection, MOZART n'ouvre pas cet horizon-là à l'esprit. Cela viendrait-il de ce que BEETHOVEN est le dernier venu. Je crois que l'on peut dire qu'il a vraiment réflété davantage le caractère moderne des arts, tourné à l'expression de la mélancolie et de ce qu'à tort ou à raison on appelle romantisme. J'ai dit à Mme Sand, au retour de chez elle, que BEETHOVEN nous remue davantage, parque qu'il est l'homme de notre temps. Il est romantique au suprême degré. »

DELACROIX.

« Que la couleur joue un rôle très important dans l'art moderne, quoi d'étonnant ? Le Romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste ; les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés, la Flandre, la moitié de la France, sont plongés dans les brouillards ; Venise elle-même trempe dans les lagunes. Quant aux peintres espagnols, ils sont plutôt contrastés que coloristes.

En revanche, le Midi est naturaliste, car la nature y est si belle et si claire que l'homme, n'ayant rien à désirer, ne trouve rien de plus beau à inventer que ce qu'il voit : ici, l'art en plein air et, quelques centaines de lieues plus haut, les rêves profonds de l'atelier et les regards de la fantaisie noyés dans les horizons gris. »

BAUDELAIRE.

Un concert donné par Hector **Berlioz.**
Caricature intitulée : « Concert à Mitraille.
Heureusement la salle est solide, elle résiste. »

« J'organisai, en conséquence, un concert au Conservatoire, où cette œuvre académique figura à côté de la « Symphonie fantastique » qu'on n'avait pas encore entendue. HABENECK se chargea de diriger ce concert dont tous les exécutants, avec une bonne grâce dont je ne saurais trop les remercier, me prêtèrent une troisième fois leur concours gratuitement.

Ce fut la veille de ce jour que LISZT vint me voir. Nous ne nous connaissions pas encore. Je lui parlai du « Faust » de GOETHE, qu'il m'avoua n'avoir pas lu, et pour lequel il se passionna autant que moi bientôt après. Nous éprouvions une vive sympathie l'un pour l'autre, et depuis lors notre liaison n'a fait que se resserrer et se consolider.

Il assista à ce concert où il se fit remarquer de tout l'auditoire par ses applaudissements et ses enthousiastes démonstrations.

L'exécution ne fut pas irréprochable sans doute, ce n'était pas avec deux répétitions seulement qu'on pouvait en obtenir une parfaite pour des œuvres aussi compliquées. L'ensemble, toutefois, fut suffisant pour en laisser apercevoir les traits principaux...

Tout ce qu'il y avait alors à Paris de jeunes gens doués d'un peu de culture musicale et de ce sixième sens qu'on nomme le sens artiste, musiciens ou non, me comprenait mieux et plus vite que ces froids prosateurs pleins de vanité et d'une ignorance prétentieuse. Les professeurs de musique, dont les œuvres bornes étaient rudement heurtées et écornées par quelques-unes des formes de mon style, commencèrent à me prendre en horreur. Mon impiété à l'égard de certaines croyances scolastiques surtout les exaspérait... »

BERLIOZ.

II. — MUSICIENS DE L'EPOQUE ROMANTIQUE... VUS PAR BERLIOZ :

● BEETHOVEN (1770-1827) : *« Je venais d'apercevoir en deux apparitions SHAKESPEARE et WEBER ; aussitôt, à un autre point de l'horizon, je vis se lever l'immense BEETHOVEN. La secousse que j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée SHAKESPEARE. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique, comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie.*

La Société des Concerts du Conservatoire venait de se former, sous la direction active et passionnée d'HABENECK. Malgré les graves erreurs de cet artiste et ses négligences à l'égard du grand maître qu'il adorait, il faut reconnaître ses bonnes intentions, son habileté même, et lui rendre la justice de dire qu'à lui seul est due la glorieuse popularisation des œuvres de BEETHOVEN à Paris... Il eut à échauffer de son ardeur un grand nombre de musiciens dont l'indifférence devenait hostile quand on leur faisait envisager dans l'avenir de nombreuses répétitions et des travaux aussi fatigants que peu lucratifs, pour parvenir à une bonne exécution de ces œuvres alors connues seulement par leurs excentriques difficultés.

Il eut à lutter aussi, et ce ne fut pas la moindre de ses peines, contre l'opposition sourde, le blâme plus ou moins déguisé, l'ironie et les réticences des compositeurs français et italiens, fort peu ravis de voir ériger un temple à un Allemand dont ils considéraient les compositions comme des monstruosités, redoutables néanmoins pour eux et leur école. Que d'abominables sottises j'ai entendu dire aux uns et aux autres sur ces merveilles de savoir et d'inspiration !... »

● WEBER (1786-1826) : *« Au milieu de cette période brûlante de mes études musicales, au plus fort de la fièvre causée par ma passion pour GLUCK et SPONTINI, et par l'aversion que m'inspiraient les doctrines et les formes rossiniennes, WEBER apparut...*

Il fut aussi simplement vrai, aussi fièrement original, aussi ennemi des formules, aussi digne en face du public, dont il ne voulait acheter les applaudissements par aucune lâche condescendance, aussi grand dans le « Freischütz » que dans « Obéron ». Mais la poésie du premier est pleine de mouvement, de passion et de contrastes. Le surnaturel y amène des effets étranges et violents. La mélodie, l'harmonie et le rythme combinés tonnent, brûlent et éclairent ; tout concourt à éveiller l'attention. Les personnages, en outre, pris dans la vie commune, trouvent de plus nombreuses sympathies ; la peinture de leurs sentiments, le tableau de leurs mœurs, motivent aussi l'emploi d'un moins haut style, qui, ravivé par un travail exquis, acquiert un charme irrésistible... »

Weber dirigeant le « Freischütz » en 1826.

Caricature sur Richard **Wagner** par Daumier.

● *LISZT* (1811-1886) : « *Mon cher LISZT, il t'importe peu de savoir si, dans la ville où tu comptes passer, la chapelle est bien composée, si le théâtre est ouvert, si l'intendant veut le mettre à ta disposition, etc. En effet, à quoi bon pour toi tant d'informations ! Tu peux, modifiant le mot de Louis XIV, dire avec confiance : « L'orchestre, c'est moi ! Le chœur, c'est moi ! Le chef, c'est encore moi. Mon piano chante, rêve, éclate, retentit ; il défie au vol les archets les plus habiles ; il a, comme l'orchestre, ses harmonies cuivrées ; comme lui, et sans le moindre appareil, il peut livrer à la brise du soir son nuage de féériques accords, de vagues mélodies ; je n'ai besoin ni de théâtre, ni de décor fermé, ni de vastes gradins ; je n'ai point à me fatiguer par de longues répétitions ; je ne demande ni cent, ni cinquante, ni vingt musiciens ; je n'en demande pas du tout, je n'ai pas même besoin de musique. Un grand salon, un grand piano, et je suis maître d'un grand auditoire. Je me présente, on m'applaudit ; ma mémoire s'éveille, d'éblouissantes fantaisies naissent sous mes doigts, d'enthousiates acclamations leur répondent...* » *Et le lendemain, quand le jeune inspiré a répandu ce qu'il voulait répandre de son intarissable passion, il paie, il disparaît, laissant après soi un crépuscule éblouissant d'enthousiasme et de gloire... C'est un rêve !... C'est un de ces rêves d'or qu'on fait quand on se nomme LISZT ou PAGANINI.* »

● WAGNER (1813-1883) : « *Quant au jeune maître de chapelle, Richard WAGNER, qui a longtemps séjourné à Paris sans pouvoir parvenir à se faire connaître autrement que par quelques articles publiés dans la « Gazette musicale », il eut à exercer pour la première fois son autorité en m'assistant dans mes répétitions ; ce qu'il fit avec zèle et de très bon cœur... Après avoir supporté en France mille privations et toutes les douleurs attachées à l'obscurité, Richard WAGNER étant revenu en Saxe, sa patrie, eut l'audace d'entreprendre et le bonheur d'achever la composition des paroles et de la musique d'un opéra en cinq actes (Rienzi). Cet ouvrage obtint à Dresde un succès éclatant. Bientôt après, suivit « Le Vaisseau hollandais », opéra en trois actes, dont il fit également la musique et les paroles. Quelle que soit l'opinion qu'on ait du mérite de ces ouvrages, il faut convenir que les hommes capables d'accomplir deux fois avec succès le double travail littéraire et musical ne sont pas communs, et que M. WAGNER donnait une preuve de capacité plus que suffisante pour attirer sur lui l'attention et l'intérêt.* »

... OU VU PAR LISZT

● CHOPIN (1810-1849) : « *L'ensemble de sa personne était harmonieux. Son regard était plus spirituel que rêveur ; son sourire doux et fin ne devenait pas amer. La finesse et la transparence de son teint séduisaient l'œil ; ses cheveux blonds étaient soyeux, son nez légèrement recourbé, ses allures distinguées, et ses manières marquées de tant d'aristocratie qu'involontairement on le traitait de prince. Ses gestes étaient gracieux et multipliés, le timbre de sa voix toujours assourdi, souvent étouffé, sa stature peu élevée, ses membres frêles... Jamais nature ne fut plus faite pour justifier des travers, des boutades, des singularités abruptes.*

Son imagination était ardente ; ses sentiments allaient jusqu'à la violence ; son organisation physique était faible et maladive. Qui peut sonder les souffrances provenant de cette opposition. Elles ont dû être poignantes, mais il n'en donna jamais le spectacle.

Son appartement, envahi par surprise, n'était éclairé que de quelques bougies, réunies autour de ces pianos de Pleyel qu'il affectionnait particulièrement... La lumière, concentrée autour du piano, tombait sur le parquet, rejoignant les clartés incohérentes du foyer. Rassemblées autour du piano, dans la zone lumineuse, étaient groupées plusieurs têtes d'éclatante renommée : HEINE, le plus triste des humoristes, MEYERBEER, Adolphe NOURRIT, le vieux NIEMCEWICZ. Eugène DELACROIX restait silencieux et absorbé. Enfoncée dans un fauteuil était Mme SAND, curieusement attentive et gracieusement subjuguée. Séparé de tous les autres, sombre et muet, MICKIEWICZ dessinait sa silhouette immobile. »

Portrait de **Chopin**
par son ami le peintre **Delacroix** (1799-1863).

III. — QUELQUES INCIDENCES MUSICALES DU ROMANTISME

● **Abandon** (sauf en Allemagne) **des formes musicales classiques** ou assouplissements dans leur emploi. **Création de formes libres** (lied, poème symphonique, ballet) basées sur des soucis d'ordre **littéraire, descriptifs,** ou **dramatique.**

● Recherche de **contrastes musicaux** et **d'opposition violentes** susceptibles d'évoquer, de suggérer des sentiments : nuances, rythmes, orchestration...

● **Développement des possibilités de chaque instument** et **recherche de timbres alors inhabituels** (vents), **importance** plus grande donnée à l'**orchestre** et création de l'**orchestration.**

● **Naissance d'écoles musicales nationales,** différenciation de plus en plus grande des styles musicaux suivant les orgines ethniques et **emprunts au folklore** (chants et danses).

● Pastiches de musique médiévale (alors très mal connue) et **emprunts aux modes anciens.**

LA VIE MUSICALE FRANÇAISE AU DÉBUT DU VINGTIÈME SIÈCLE

TEXTES

extraits de : « *Mouvement contraire* » *souvenirs d'un musicien,*
de D. E. INGHELBRECHT
Editions DOMAT, Paris.

I. — DEBUSSY ET LES « PREMIERES » DE PELLEAS

● *A cette époque, je n'étais pas encore entré dans l'intimité de DEBUSSY. Je la redoutais même, ayant toujours craint d'approcher de trop près les auteurs des œuvres que j'admirais. Un soir, seul au studio avec l'orchestre, je travaillais les « nocturnes » quand, soudain, dans l'encadrement de la porte qui venait de s'ouvrir, parut l'auteur.*

— Pourquoi ne m'avez-vous pas appelé plus tôt ? J'ai fait dans cette partition de nombreuses modifications que vous deviez connaître avant d'aller plus loin... D'ailleurs, on a déjà joué ici une autre œuvre de moi sans m'offrir de venir l'entendre...

DEBUSSY faisait allusion à un concert donné par un célèbre virtuose, au cours duquel la revanche de la musique sur l'acrobatie avait été prise par la « Marche écossaise », que j'avais d'abord connue dans sa version à quatre mains, grâce à RAVEL, au temps de notre jeunesse. C'était un des morceaux que j'avais le plus envie d'entendre à l'orchestre et je n'y avais pas manqué, lorsque je l'avais pu. Répondant à la dernière phrase de DEBUSSY, je lui disais qu'aucun de nous n'eût osé lui imposer le reste du programme acrobatique, mais il ajoutait non sans mélancolie :

— Eh bien ! mon petit, je ne l'ai jamais entendue.

Or, nous étions en 1913 et la « Marche écossaise » datait de 1891 ! En ce temps-là, les plus grands musiciens savaient attendre.

Ainsi qu'il fut déjà conté autre part, la répétition ayant été aussitôt interrompue, la première audition de la « Marche écossaise » fut donnée à son auteur qui, très ému, sut dire, après un silence :

— Mais, c'est joli.

● *On ne reverra plus avant longtemps un enthousiasme comparable à celui de cette jeunesse touchée par la grâce, au temps de « Pelléas ». D'abord, on devait à la cause d'assister à chaque représentation, quitte à risquer les réprimandes familiales :*

— Tu dois cependant la connaître par cœur, maintenant, cette pièce ! Et puis, non seulement tu as à payer ta place, mais tu dois encore abandonner ton cachet pour te faire remplacer, à ton orchestre !

Ceux qui n'avaient absolument pas pu trouver chez eux les vingt sous nécessaires pour aller à l'amphithéâtre tiraient des plans pour les emprunter ailleurs, et, en désespoir de cause, venaient à la sortie se faire raconter comment « ça avait marché ».

— Alors, Garden, toujours épatante ?

— Et Perrier, pas fatigué ?

Puis on se réunissait les uns chez les autres et on se le rejouait, les uns au piano, les autres chantant, d'autres imitant jusqu'au bruit du rideau...

A chaque nouvelle représentation, on amenait un néophyte, une recrue, amis, parents, inconnus...

II. — LES BALLETS RUSSES A PARIS

● *C'est en 1906 que DIAGHILEW entreprit sa conquête de Paris, par une exposition de peinture russe contemporaine. L'année suivante, il donnait à l'Opéra une série de concerts historiques russes, dirigés par NIKISCH et RIMSKY-KORSAKOW. En 1908, toujours à l'Opéra, il révèle « Boris Godounow » avec CHALIAPINE, que l'on retrouve en 1909 au Châtelet, incarnant Ivan le Terrible*

NOTES ET COMMENTAIRES

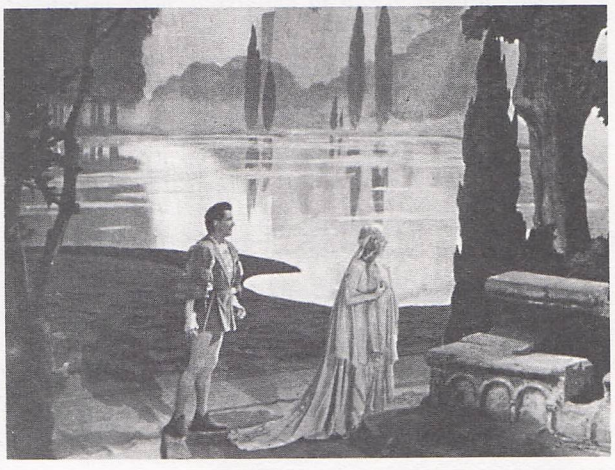
INGHELBRECHT fonda l'Orchestre National de l'O.R.T.F. en 1934 et en fut le directeur jusqu'à sa mort en 1965.

● La « Marche écossaise », écrite d'abord pour piano puis orchestrée, est une des premières œuvres de DEBUSSY (il avait 29 ans en 1891). Son intérêt est secondaire. En 1913, lors de l'audition rapportée par INGHELBRECHT, DEBUSSY **avait déjà composé la presque totalité de ses grandes pages pour orchestre :** *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892), *Nocturnes* (1897-1898), *La Mer* (1905), *Images* (1908-1909). **Sa dernière œuvre orchestrale, le ballet « *Jeux* » sera écrite cette même année 1913.**

● *Pelléas et Mélisande* est le **seul opéra composé par** DEBUSSY. Le texte est du poète Maurice MAETERLINCK. Commencé dès 1893, il fut créé, après bien des difficultés, **le 27 avril 1902**, au théâtre de **l'Opéra comique, à Paris.**

L'œuvre s'imposa immédiatement comme une **réaction contre l'opéra wagnérien** (et ses outrances vocales, orchestrales et scéniques), grâce à une **forme de chant** (récitatif), **très simple**, soutenu par une **orchestration légère et dépouillée.**

Sa création fut le premier grand événement musical de notre siècle (et l'ouvrage apparaît toujours comme l'un des modèles du théâtre lyrique moderne, souvent imité depuis.



Décor de « Pelleas et Mélisande ».

Mary GARDEN et PERRIER sont les chanteurs qui interprétèrent les rôles de « Mélisande » et « Pelléas » lors des premières représentations de l'œuvre.

Serge de DIAGHILEW, noble russe, consacra son existence et sa fortune à organiser des manifestations artistiques à travers le monde, jusqu'à sa mort en 1929 : expositions de peinture, représentations théâtrales, ballets pour lesquels il créa la fameuse troupe des « Ballets russes » qui connut son apogée à la veille de la guerre de 1914.

Nijinski et Karsavina
dans « Le Spectre de la Rose »,
musique de C. M. Weber
(Invitation à la Valse).

de la « Pskovitaine ». Au cours de cette saison, les opéras alternent avec les ballets, dont la révélation soulève un enthousiasme unanime, et qui constitueront généralement seuls les spectacles des saisons suivantes.

La jeunesse d'avant 1914, de même qu'elle s'empilait à l'amphithéâtre de l'Opéra comique, à chaque représentation de « Pelléas », ne manquait pas une des soirées des Russes au Châtelet ou à l'Opéra... Puis ce fut l'investissement du nouveau temple de la musique par les Russes de DIAGHILEW, dont les chanteurs, choristes, danseurs, peintres, costumiers, chefs d'orchestre et des chœurs, régisseurs et chorégraphes se disputaient soudain les loges, la scène, les foyers et les couloirs mêmes.

Les représentations de « Boris » et « Khovantchina » devaient alterner avec celles des ballets. Pour la scène du sacre de « Boris », les chœurs français furent ajoutés aux chœurs russes, afin de donner plus d'ampleur au déploiement du peuple et plus de puissance à ses « slava » ! lancés au tzar CHALIAPINE...

Depuis leur première descente du vieil Empire, « les Russes » avaient jusqu'ici réussi à apporter chaque année aux Parisiens un nouveau sujet d'émerveillement. Il fallait d'autant plus se surpasser, cette fois, pensait Serge Pavlovitch, ainsi que la tribu nomade nommait son barine. Il comptait sur STRAVINSKY dont « Le Sacre du printemps » devait aussi bien triompher que « Pétrouchka », après « L'Oiseau de feu », sur DEBUSSY aussi, qui avait accepté d'écrire spécialement sa partition : « Jeux », et même sur NIJINSKY, qui devait assumer la lourde tâche de succéder comme chorégraphe, à FOKINE, bien que son essai pour « L'après-midi d'un faune », l'année précédente, n'eut pas été convaincant.

DIAGHILEW se complaisait à se renouveler sans cesse, quitte à n'être pas toujours suivi par son public et ses amis mêmes. Il savait utiliser jusqu'au snobisme, pour la réussite de ses tentatives les plus audacieuses...

● *L'innovation la plus frappante apportée par les Russes était d'ordre décoratif. Chez nous, jusqu'ici, le costumier et le décorateur travaillaient sans liaison apparente, suivant l'un et l'autre leur fantaisie et observant leurs traditions. Nos hôtes printaniers allaient nous émerveiller soudain par la coordination de leurs mises en scène, grâce à une unité de conception picturale. Chez eux, costumiers et décorateurs étaient seulement chargés de la réalisation pratique des maquettes, imaginées par un seul peintre. En outre, un parti-pris de simplification du décor supprimait les encombrantes « constructions » de jadis. Les praticables et les accessoires étaient réduits au minimum et la toile peinte employée, même pour certains costumes tels que ceux de « Boris », par exemple, ce qui constituait une économie considérable pour la fabrication comme pour le transport...*

Nijinski et Karsavina
dans « Pétrouchka »,
ballet de J. Stravinsky.

Des peintres révélés par DIAGHILEW, un surtout, Léon BAKST, devait devenir populaire à Paris, au point qu'on lui attribua parfois l'exclusivité des décors.

C'est lui qui nous a émerveillés avec « Cléopâtre », le « Carnaval » et « Shéhérazade ». Mais c'est Nicolas ROERICH qui avait imaginé la symphonie des rouges d' « Igor » ; GOLOVINE, le château et les jardins fabuleux de « L'Oiseau de feu »,

● Outre les importantes innovations dans les domaines de la danse, du décor, du costume, de la scène, **le mérite des « Ballets russes » fut, sur le plan musical, de faire appel aux jeunes compositeurs du début du XXe siècle,** avant même parfois qu'ils ne soient connus. **DIAGHILEV fut un véritable « découvreur de talents » en même temps qu'un mécène.**

Parmi les musiciens qu'il sollicita et leurs œuvres écrites pour la troupe russe, citons :

— STRAVINSKY : *L'Oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911), *Le Sacre du printemps* (1913), *Le Rossignol* (1914), *Pulcinella* (1919), *Mavra* (1922), *Renard* (1923), *Noces* (1923), *Œdipus-Rex* (1927).

— RAVEL : *Daphnis et Chloé* (1912).

— DEBUSSY : *Jeux* (1913).

— R. STRAUSS : *La légende de Joseph* (1914).

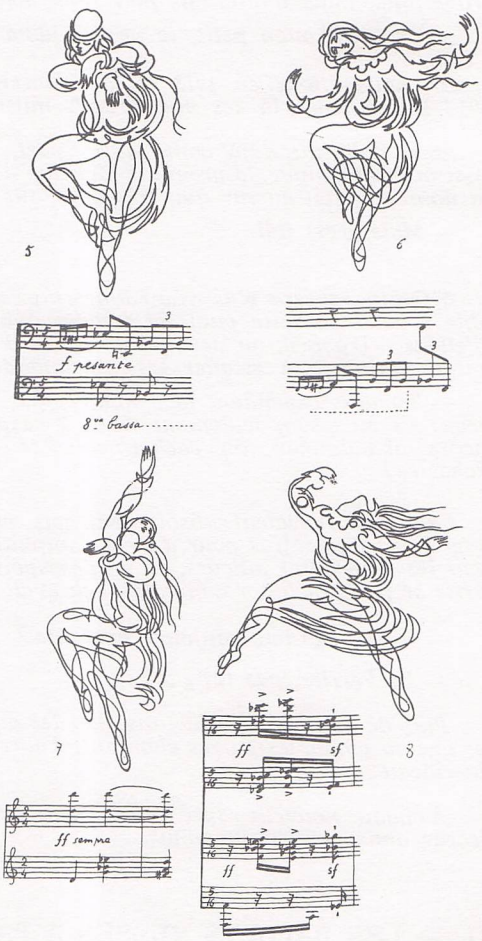
— FALLA : *Le Tricorne* (1919).

— PROKOFIEV : *Chout le bouffon* (1921), *Le Pas d'acier* (1927).

— POULENC : *Les Biches* (1924).

— AURIC : *Les Fâcheux* (1924). *Les Matelots* (1926), *Pastorale* (1927).

— SAUGUET : *La Chatte* (1927).



Mouvements notés en 1913
par Valentine Hugo
pour la chorégraphie de Nijinsky
sur la « Danse sacrale de l'élue »,
extraite du « Sacre du printemps »
de **Stravinsky.**

ainsi que les costumes des princesses enchantées, des kikimoras et autres sujets infernaux de Katscheï l'immortel, tandis qu'Alexandre BENOIT avait été le peintre de « Gisèle » et de « Pétrouchka »...

● *Au point de vue musical, il avait fallu, au début, s'en tenir à des adaptations de CHOPIN, pour les « Sylphides », de SCHUMANN, pour le « Carnaval » et de quelques compositeurs russes pour « Cléopâtre ». Les danses polovtsiennes avaient été détachées de l'opéra « Le Prince Igor » de BORODINE, et un drame chorégraphique, audacieusement imaginé sur la symphonie « Shéhérazade » de RIMSKY-KORSAKOW, avait même soulevé la réprobation des héritiers du maître. Mais, dès la seconde année, DIAGHILEW allait demander à des musiciens d'avant-garde d'écrire spécialement des partitions de ballets. Et c'est ainsi que nous eûmes coup sur coup la révélation du génie de STRAVINSKY avec « L'Oiseau de feu » et « Pétrouchka ».*

Les artistes ne devaient pas moins nous stupéfier. Tous les chanteurs et tous les danseurs étaient de grande classe. On nous avait prévenu que le « comparse » n'existait pas plus, dans les théâtres impériaux de Russie, que les rôles de second plan, la seule hiérarchie du talent y était admise... Des chanteurs amenés par DIAGHILEV, un artiste magistral se détacha immédiatement. L'évocation de cette époque fera toujours surgir la grande ombre de Fédor CHALIAPINE, disparu en 1938.

De même que CHALIAPINE se détacha immédiatement au-dessus des meilleurs chanteurs, Michel FOKINE s'imposa, non seulement parmi les meilleurs danseurs, mais comme le plus grand chorégraphe de tous les temps... Autour de FOKINE, parmi les meilleurs danseurs qui devaient profiter de son enseignement inestimable, Anna PAVLOVA, Vaslav NIJINSKY et Thamar KARSAVINA allaient conquérir une renommée universelle.

III. — UN SALON PARISIEN

Dans un petit hôtel de la rue Monceau, bien des artistes aujourd'hui arrivés — arrivés à l'âge mûr — firent leur « entrée dans le monde ». Aux mardis de Madeleine LEMAIRE, le peintre des fleurs et des éventails, on rencontrait ce qui s'appelait alors le Tout-Paris...

Les personnages de cette époque font penser au « Temps retrouvé » de PROUST, par les métamorphoses que leur imposa la vie. Certains, dont l'opinion orientait alors la mode et qui décrétaient si l'on avait, on non, du talent, devaient poursuivre obscurément leur existence futile. D'autres, au contraire, que l'on avait aperçus, réservés, dans la foule des comparses, deviendraient plus tard ministres ou directeurs de théâtre. D'autres encore finiraient tristement en exil ou disparaîtraient tragiquement pendant la dernière tourmente.

C'était l'époque où Jean COCTEAU cherchait sa voie. Il faisait figure d'enfant terrible et ses « mots » cinglants se répétaient à l'oreille. Encore indécis sur l'orientation de ses facultés, il obtiendrait que Reynaldo HAHN écrivit la musique d'un ballet pour DIAGHILEV... Assez tard dans la nuit paraissait Marcel PROUST, qui saluait l'hôtesse en lui déclarant : « Je risque ma vie, madame, en venant ce soir ! » Plus tard encore, REJANE, descendant d'un coupé attelé de mules blanches, arrivait de son théâtre au moment où prenaient congé ceux qui n'étaient pas parmi les familiers.

C'est alors qu'allait commencer, pour les initiés, la véritable soirée, leur soirée. Reynaldo HAHN, qui était là toujours et dont l'avis prédominait sur tout autre, allait parler dans l'intimité. Il allait chanter aussi, il chanterait tout ce qu'on lui demanderait, en français ou en italien, en allemand ou en anglais, la cigarette aux lèvres et s'accompagnant lui-même, en dépit de l'heure et de la fatigue, jusqu'à ce que cela ne lui dît plus.

© Copyright SPADEM 1983

Une soirée dans un salon à l'époque de R. HAHN.
(Tableau de BERAUD)

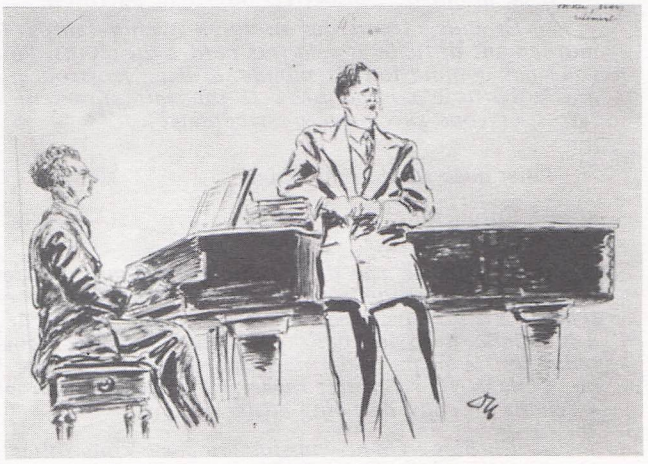
Chaliapine dans le rôle de « Boris Godounov ».

Fédor CHALIAPINE, chanteur russe (basse) se rendit célèbre dans le rôle de « Boris Godounov », de MOUSSORGSKY.

NIKISCH et RIMSKY-KORSAKOV dirigèrent les premiers concerts à Paris. Le français Pierre MONTEUX fut un des principaux chefs de la troupe.

Parmi les danseurs de la troupe, dominèrent, chez les femmes, PAVLOVA et KARSAVINA, chez les hommes, NIJINSKY et FOKINE.

BAKST, ROERICH, GOLOVINE et BENOIT furent les principaux décorateurs des « Ballets Russes » mais de grands peintres furent également sollicités, tels MATISSE et PICASSO.



Peter Pears, accompagné par B. Britten.

● A l'égal de ceux qui accueillirent CHOPIN et LISZT au siècle précédent, **les salons parisiens tiennent toujours une place importante au début du XXe siècle.** Plus exigus que les salles de concert, ils groupent autour d'un piano un public restreint mais choisi et **favorisent** ainsi **l'épanouissement de formes musicales à petits effectifs** : mélodie pour chant et piano, pièces pour piano, musique de chambre (sonate, trio, quatuors à cordes ou avec piano...).

Entre 1900 et 1920, ils sont en grande partie à l'origine de l'essor exceptionnel de la mélodie française, représentée principalement par FAURE, DEBUSSY, RAVEL, ROUSSEL, mais aussi par R. HAHN (cité ci-contre comme l'animateur d'un de ces salons).

IV. — LES ORCHESTRES

● **De brasserie.** *Dans un magasin à triple fronton triangulaire, situé rue de Tournon et maintenant occupé par un antiquaire, un certain M. ROUGE avait imaginé d'installer un café où l'on pouvait entendre « de la bonne musique », tout en fumant et en consommant. Au milieu de la salle exiguë et basse de plafond se trouvait une estrade sur laquelle étaient groupés quatorze musiciens, ayant pour chef un violoncelliste chevelu et barbu, personnification absolue de l'« artiste », tel qu'on le concevait alors au Quartier latin comme à Montmartre. Celui-là, nommé Francis TOUCHE, était un remarquable instrumentiste, brillamment sorti du Conservatoire, qui s'était acquis une certaine célébrité à la tête de son orchestre embryonnaire.*

Composé de musiciens éprouvés et d'excellents solistes, cet orchestre comprenait un spécimen des principaux instruments de l'orchestre : une flûte, un hautbois, une clarinette, un cor, un basson, une trompette, un timbalier, deux premiers et deux seconds violons, un alto, une contrebasse et le conducteur-violoncelliste, plus une pianiste chargé de remplacer les soixante-dix manquants d'un orchestre symphonique normal.

Cela suffisait pour contenter les assidus qui, massés autour des guéridons chargés de bocks, de cafés-crème et de cerises à l'eau-de-vie, rappelaient, par leur attitude, les personnages d'un tableau que la photographie avait rendu célèbre sous le titre de « Beethoven »... Les concerts duraient plus de deux heures et demie, interrompus par un seul entr'acte.

● **Les associations de concerts.** *Edouard COLONNE était à sa table, les jambes protégées par une petite couverture. En face de lui se trouvait Gabriel PIERNE, son chef-adjoint et futur successeur... (ainsi que l'auteur de ces lignes ! N.D.L.R.).*

— Dites-moi, poursuivit COLONNE, j'ai là une œuvre de vous, dont le titre est bien long : « Pour le jour de la première neige au vieux Japon ». Croyez-vous que cela puisse réellement intéresser notre public, la neige... et au Japon ? Vous savez, vous appelleriez ça : « Pour le jour du premier soleil n'importe où », les auditeurs n'y attacheraient pas plus d'importance ! Pourquoi ne diriez-vous pas tout simplement : « Fantaisie japonaise » ? Si nous acceptons votre partition, il faudra adopter ce titre plus simple !

A ce moment, COLONNE ouvrit la partition.

— Et puis, il y a des mesures à cinq temps, là-dedans ! C'est inutilement difficile et cela fait perdre du temps. Pourquoi n'écrivez-vous pas comme tout le monde, à deux, trois ou quatre temps ? Et quelle batterie compliquée ! Il faudrait sûrement des supplémentaires, et vous savez que c'est coûteux !...

Puis, avec un soupir résigné :

— Enfin, jouez-nous ça !

Décontenancé par des préliminaires aussi peu engageants, le jeune musicien se serait probablement enfui si PIERNE ne l'avait poussé vers le piano, devant lequel il s'installa avec lui pour exécuter à quatre mains la réduction. A peine le dernier accord venait-il d'être joué que COLONNE refermait rageusement la partition en lui assénant un coup de poing et déclarait :

— Eh bien ! On-ne-vous-joue-ra-pas ! Vous faites partie d'une bande qui se moque des chefs d'orchestre, des musiciens et du public avec des élucubrations telles que celles-ci ! (Nouveau coup de poing au manuscrit.) On vous a fait venir parce que vous êtes le plus jeune, afin de vous donner une leçon et pour que vous préveniez vos camarades que nos artistes n'ont pas de temps à perdre pour travailler de telles choses, non plus que notre public pour les écouter ! Rentrez chez vous, monsieur, asseyez-vous là-dessus (dernier coup de poing) et écrivez-nous quelque-chose de simple. Apportez-le.

Nous le jouerons peut-être alors, car nous sommes sans parti-pris et ne demandons pas mieux que d'aider les vrais musiciens.

● Les orchestres de brasserie, aujourd'hui disparus, étaient nombreux, tant à Paris que dans les grandes villes de Province.

Ils jouèrent au début de notre siècle un double rôle :

— **D'initiation aux œuvres du répertoire classique** pour un large public qui n'avait pas toujours accès aux grandes salles de concert et ne disposait pas alors des moyens d'écoute actuels (radio, disque).

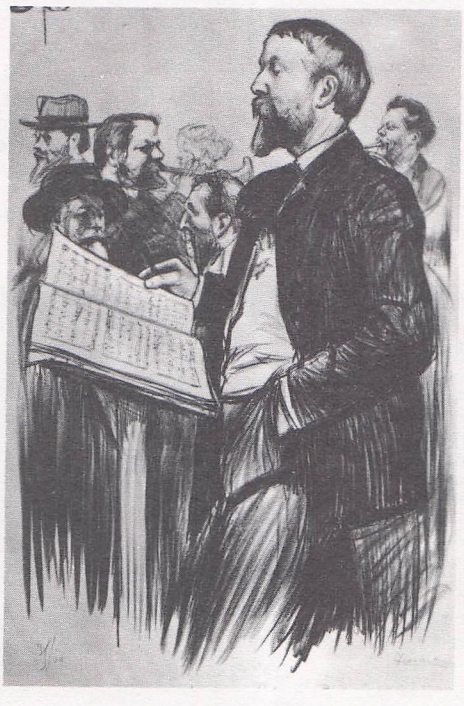
— **De moyens de subsistance** appréciable pour un nombre important de musiciens en cours d'études, en début de carrière, ou, plus simplement, en quête d'un gagne-pain.

Nombre de grands solistes, de chefs-d'orchestre devenus célèbres, de compositeurs même, y firent leurs débuts.

Ce fut notamment le cas d'INGHELBRECHT, qui tint, dans ce café « ROUGE », selon les besoins, les parties de violon, d'alto, de piano ou de timbales.

● **Les associations de concerts furent les premiers grands orchestres symphoniques français...** Au début du XXe siècle, elles jouèrent un **rôle de premier plan dans la vie musicale parisienne** en créant les ouvrages symphoniques des jeunes musiciens français d'alors (DEBUSSY, RAVEL, SCHMITT, ROUSSEL, MILHAUD, HONEGGER...) à côté du répertoire classique traditionnel (HAYDN, MOZART, BEETHOVEN).

— La première en date, la « Société des Concerts du Conservatoire », fut fondée en 1828 et fit connaître aux Français les symphonies de BEETHOVEN. Parmi ses chefs : HABENECK, son fondateur, MESSAGER et GAUBERT au début du XXe siècle ; plus près de nous, CLUYTENS et MUNCH. Transformée, elle porte aujourd'hui le nom d' « Orchestre de Paris ».



Gabriel Pierné au pupitre.

— Les trois autres associations parisiennes portent le nom de leur chef fondateur :

● *COLONNE (1872), chefs : PIERNE, PARAY...*

● *LAMOUREUX (1882), chefs : CHEVILLARD, BIGOT, MARKEVITCH...*

● *PASDELOUP (1861), chefs : BATON, WOLFF...*

Toutes trois se partagent actuellement la saison musicale à Paris et en proche banlieue.

V. — LE DEVELOPPEMENT DU CINEMA

● **Muet.** *Au temps du cinéma muet, toutes les salles de projection avaient bien leur orchestre, mais on faisait alors une telle consommation de musique qu'on en arriva à utiliser jusqu'à la satiété certaines œuvres au point de les faire disparaître du répertoire des concerts symphoniques. En effet, le malencontreux « Prélude », de RACHMANINOFF, qui pouvait accompagner toutes les scènes dramatiques, ne suffisait pas au goût « élevé » des chefs d'orchestre. Ils ne concevaient pas une scène sans l'ouverture de « La grotte de Fingal » dont on pressait les mouvements en cas de tempête, et dont on tempérait les fortes en calme plat. La « Symphonie » de FRANCK et surtout son andante surimpressionnait toujours les débats de conscience de la pure jeune fille, au cours d'innombrables films où l'on magnifiait trop l'héroïsme des gangsters... Il en était de même de la « Sonate pathétique » de BEETHOVEN ou la symphonie « dite » de TCHAIKOWSKY. Car le pathétique a toujours préoccupé particulièrement les cinéastes et leurs chargés d'affaires musicales...*

● **Parlant.** *L'apparition du cinéma sonore devait bouleverser les usages. La suppression des orchestres dans les salles de projection porta un préjudice considérable, tant à la généralité des compositeurs, auxquels d'importants droits d'auteurs allaient échapper, qu'aux musiciens exécutants dont la corporation encombrée perdait ainsi un précieux débouché. Aussi, les musiciens d'orchestre exigèrent-ils, en compensation, des cachets très élevés pour les sonorisations, et les compositeurs, des primes importantes pour les partitions qui allaient leur être demandées, car, avec le cinéma sonore, devait apparaître aussi la partition spécialement écrite pour chaque film.*

Au début, quelques privilégiés, parmi les compositeurs et les exécutants, y trouvèrent largement leur profit, car les cinéastes usèrent sans discernement économique de la collaboration des musiciens... Mais les profiteurs eux-mêmes devaient être victimes de leur insatiabilité. Les administrateurs, non moins avides, s'efforcèrent de diminuer leurs frais en remplaçant autant que possible la musique par le bruit...

VI. — LES GROUPEMENTS DE MUSICIENS

Jadis, c'était la Société Nationale, fondée peu après la guerre de 1870 par SAINT-SAENS et Romain BUSSINE, qui révélait les jeunes espoirs de la musique française. FAURE, D'INDY, DEBUSSY et DUKAS y firent jouer leurs premières œuvres... C'était l'événement de l'année que ce concert d'orchestre de la Nationale qui clôturait la saison en révélant chaque fois un nouveau disciple de DEBUSSY ou de d'INDY. Car c'étaient là les deux seules tendances en présence.

Vint la scission, en 1909. Les d'Indystes demeurèrent à la Nationale, tandis que la S.M.I. (Société Musicale Indépendante), fondée par FAURE et ses élèves, sous l'impulsion de RAVEL et de Florent SCHMITT, accueillait les indépendants et esquissait un mouvement de propulsion internationale...

Puis ce fut l'autre guerre, à laquelle ne pouvaient survivre les deux groupements. Mais les jeunes musiciens d'alors s'organisèrent d'autre façon, par escouade, pourrait-on dire, et sans négliger l'appoint indispensable de la publicité et du snobisme, auxquels avaient généralement répugné leurs aînés. C'est ainsi que naquit, vers 1920, le groupe des Six, puis, un peu plus tard, celui de l'école dite d'Arcueil. A la même époque, se réunissaient sous le signe du triton les représentants les plus français des tendances « Mitteleuropa ». Enfin, un dernier groupement s'annonçait en 1936, celui de la « Jeune France », reprenant un titre créé autrefois par BERLIOZ...

L'utilité des groupements d'avant-garde fut donc évidente en son temps, et surtout celle de leur aînée, la Société Nationale. Lorsque j'y fus accueilli, en 1904, FAURE et d'INDY en étaient présidents, mais l'indolence du premier aidant, le second en avait fait peu à peu une filiale de sa « Schola cantorum ». La scission survint à l'occasion du refus d'une partition présentée par un élève de RAVEL. Entraîné par quelques-uns de ses anciens élèves, FAURE consentit à démissionner pour fonder la S.M.I. Le coup de force motiva des débats dans la presse, dont la futilité éclate surtout rétrospectivement...

● Au début, **le cinéma muet était sonorisé directement à la projection dans la salle,** soit **par un piano,** soit (dans les grandes salles) **par un petit orchestre** (type orchestre de brasserie).

A chaque scène correspondait une œuvre choisie par le chef en fonction de l'action, les enchaînements étant improvisés par le même chef pianiste. Certains accompagnements pouvaient même être entièrement improvisés par un pianiste particulièrement habile.

Tout comme l'orchestre de brasserie, le cinéma muet constituait pour les musiciens une véritable mine d'emplois, et sa disparition, lors de la création du « parlant », mit nombre d'entre eux dans une situation dramatique.

Jaubert, Honegger et Désormières
lors du tournage d'un film.

● **Actuellement, la musique de film tend de plus en plus à constituer une spécialité** confiée à des compositeurs qui y consacrent tout leur temps et leur carrière.

Les musiciens en renom sont, ou **peu sollicités** par les producteurs, ou **peu attirés** par un genre de musique qui leur impose trop de contraintes (minutage, soumission à l'image, au texte...). Quant aux musiciens d'avant-garde, ils ne peuvent concilier leurs recherches sonores qu'avec certains courts métrages, en tout cas très rarement avec les films commerciaux courants.

Il n'en fut pas toujours ainsi, et les plus grands musiciens de la première moitié du siècle s'intéressèrent à la musique de cinéma, parmi lesquels PROKOFIEV, CHOSTAKOVITCH, HONEGGER, MILHAUD, AURIC...

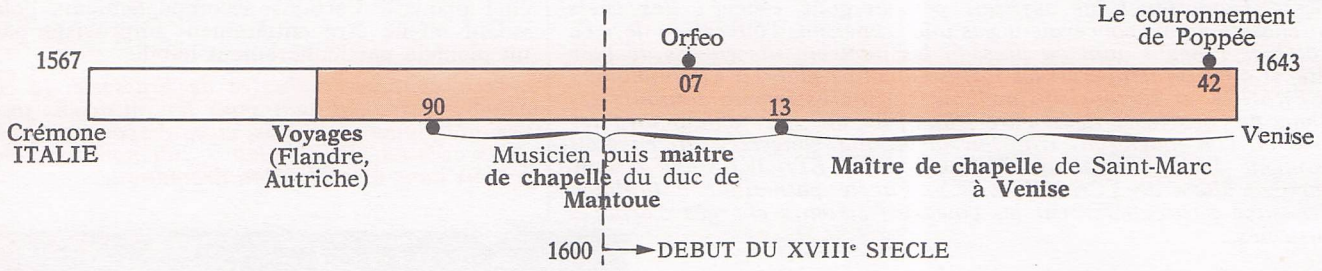
Le groupe « Jeune France » :
debout : Messiaen, Baudrier, Lesur ; assis : Jolivet

CLAUDIO MONTEVERDI

(1567-1643)

Voir thèmes p. 14 (n° 36).

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

VOCALES

A) PROFANES :
- — **Opéras** : *Orfeo, le couronnement de Poppée, Ariana, le retour d'Ulysse.*
- — **Madrigaux** (s'apparentant soit à la polyphonie, soit au récitatif et à la cantate profane) : *Le combat de Tancrède et de Clorinde.*

B) RELIGIEUSES :
- — **Messes, motets** (dans la tradition polyphonique du XVIe siècle).

L'HISTOIRE : Henri IV (1589-1610), Louis XIII (1610-1643), Edit de Nantes, Guerre de 30 ans.

LES CONTEMPORAINS :

Titelouze (F), Prætorius (D), Schütz (D), Frescobaldi (I).
Rubens (NL), Hals (NL), Ribera (E), Le Caravage (I).
Malherbe (F), Shakespeare (GB), Bacon (GB), Lope de Vega (E).
Kepler (D), Galilée (I), Harvey (GB).

ŒUVRES MUSICALES INSPIREES PAR LA LEGENDE D'ORPHEE :

- — PERI (I) : *Euridice* (opéra), 1600.
- — MONTEVERDI (I) : *Orfeo* (opéra), 1607.
- — ROSSI (I) : *Orfeo* (opéra), 1645.
- — GLUCK (D) : *Orfeo* (opéra), 1762, et *Orphée*, 1774.
- — BERLIOZ (F) : *Orphée déchiré par les Bacchantes* (cantale), 1827.
- — LISZT (H) : *Orpheus* (poème symphonique), 1854.
- — OFFENBACH (F) : *Orphée aux Enfers* (opérette), 1858.
- — MILHAUD (F) : *Les malheurs d'Orphée* (opéra), 1926.
- — STRAVINSKY (SU) : *Orpheus* (ballet), 1947.
- — P. HENRY (F) : *Le voile d'Orphée* (musique concrète), 1953.

SON RAYONNEMENT

- Il réalise l'**union entre la polyphonie de la Renaissance** (madrigaux) et **le style nouveau de la monodie accompagnée** (opéras).
- S'il n'est pas le véritable créateur de l'**opéra,** il en est **le premier grand maître.**

Son souci de faire vivre ses personnages sur scène et la puissance expressive de sa musique le désignent comme le **précurseur des grands compositeurs dramatiques** (GLUCK, MOZART, WAGNER...).

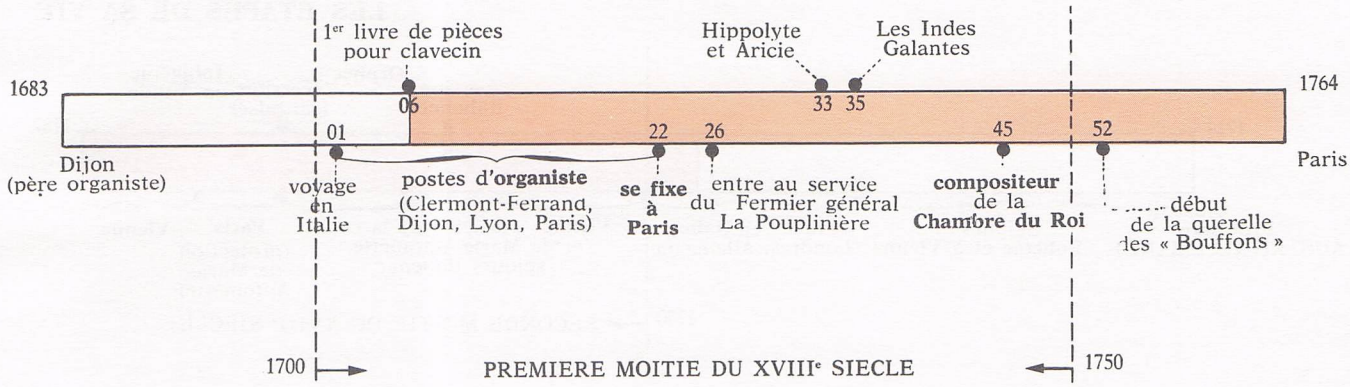
Décor de TORELLI
pour l'« Orfeo » de Luigi ROSSI.

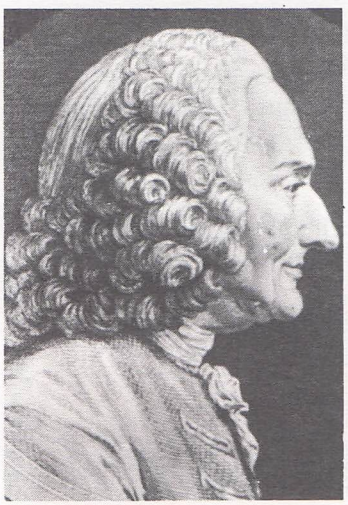
Voir thèmes
p. 19 (n° 62)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

(1683-1764)

LES ETAPES DE SA VIE





SES ŒUVRES

I. VOCALES

A) PROFANES

— **Tragédies musicales** (opéras) : *Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus.*

— **Opéras-ballets et ballets** : *Les Indes Galantes, Les Fêtes d'Hébé.*

— **Comédie musicale** : *Platée.*

B) RELIGIEUSES

— Motets.

II. INSTRUMENTALES

A) POUR CLAVECIN

— **Suites** (3 livres) : *La poule, la joyeuse, les sauvages, L'enharmonique, Les cyclopes...*

B) MUSIQUE DE CHAMBRE

— **Concerts** (suites) et **sonates** pour divers instruments.

SON RAYONNEMENT

● Il est **contemporain** (à quelques années près) de VIVALDI, BACH et HAENDEL, mais **la plupart de ses œuvres restèrent longtemps méconnues.**

● Il continue au théâtre la **tradition de la tragédie musicale** (illustrée 50 ans plus tôt par LULLY) et de **l'opéra-ballet** de CAMPRA. Mais, grâce à la **nouveauté de ses accords** et au **brillant de son orchestre,** il s'impose comme **le plus grand maître français du XVIIIe siècle.**

● Ses pièces pour **clavecin** et pour **musique de chambre** sont **contemporaines de celles de** COUPERIN et composées dans un esprit voisin (titres descriptifs).

● Ses **ouvrages théoriques** firent longtemps autorité, malgré l'opposition des partisans de la musique italienne qui l'associèrent à **la querelle des bouffons.**

LA QUERELLE DES BOUFFONS (R. ROLLAND : « Musiciens d'autrefois ») :

Rousseau, ému par les représentations italiennes, ouvrit le combat et, avec le manque d'équilibre de sa nature, il tomba sur-le-champ dans une gallophobie exaspérée.*

L'HISTOIRE : en France, mort de Louis XIV (1715), Régence, règne de Louis XV (1723-1774).

LES CONTEMPORAINS :

COUPERIN (F.), HAENDEL (D. et G.B.), J. S. BACH (D.), TELEMANN (D.), VIVALDI (I.), PERGOLESE (I.).

WATTEAU (F.), TIEPOLO (I.).

MONTESQUIEU (F.), VOLTAIRE (F.), MARIVAUX (F.), SWIFT (G.-B.), DE FOE (G.-B.).

Sa « Lettre sur la musique française » de 1753, qui fut le signal de la « guerre des bouffons », dépasse en violence tout ce qu'on a jamais pu écrire dans la suite contre la musique française. Il faut bien se garder de croire que cette lettre représentât l'état d'esprit des Encyclopédistes. Si, pourtant, ils ne tardèrent pas à prendre violemment parti pour Rousseau et pour l'opéra italien, c'est qu'ils furent exaspérés par la brutalité scandaleuse avec laquelle les partisans de l'opéra français les combattirent. D'Alembert dit, dans son « Essai sur la liberté de la musique », que Rousseau se fit plus d'ennemis, et en attira plus à l'Encyclopédie par sa lettre sur la musique que par tous ses écrits antérieurs. Ce fut une explosion de haine...

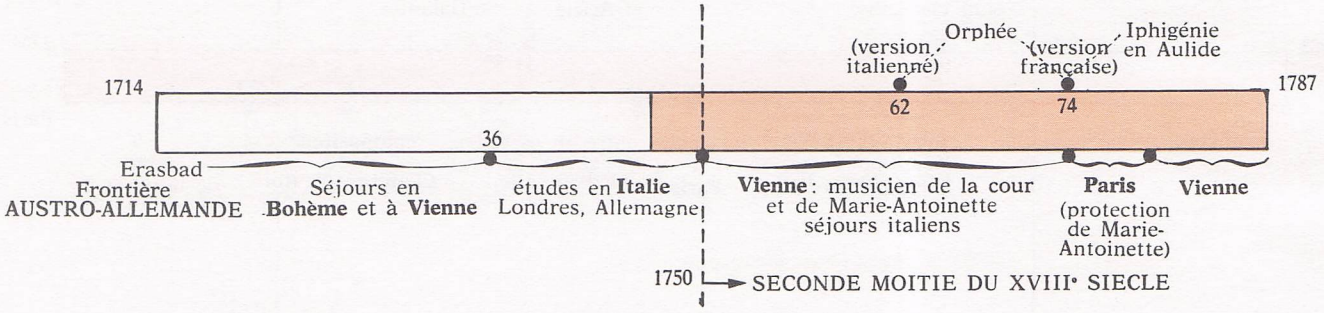
* Il s'agit de la représentation à Paris, en 1752, de « La Servante maîtresse », opéra bouffe de Pergolèse. (N.D.L.R.)

Voir thèmes :
p. 19 (n° 64), 64, 65.

CHRISTOPH-WILLIBALD GLUCK

(1714-1787)

LES ETAPES DE SA VIE



SON RAYONNEMENT

● Il est le type même du **musicien international,** d'origine allemande mais tourné successivement vers l'Autriche, l'Italie et la France.

● Son œuvre, **essentiellement consacrée à l'opéra,** redonna à ce genre une vie nouvelle et le plaça parmi **les compositeurs déterminants de l'histoire de l'art lyrique,** après MONTEVERDI et avant WAGNER.

● Réformant l'opéra, il **simplifia le chant** (en réduisant les ornements), **assouplit le récitatif** (intermédiaire entre le récitatif « secco » et l'air), **supprima peu à peu les divertissements dansés,** fit de ses personnages des **êtres humains vivant et souffrant sur scène** (et non des êtres idéalisés, des « statues vivantes » comme dans l'opéra français), **tenta de réaliser une musique universelle** ne devant pas plus à l'art italien qu'au français.

SES ŒUVRES

I. VOCALES

— **Opéras :** *Orphée, Iphigénie en Aulide, Alceste, Iphigénie en Tauride, Armide.*

— **Opéras comiques** (peu connus) : *Les pèlerins de La Mecque.*

II. INSTRUMENTALES

— **Sonates** et musique de chambre (peu connues).

L'HISTOIRE : Louis XV, Louis XVI en France - Marie-Thérèse, Joseph II en Autriche - Frédéric II en Prusse - Guerre de 7 ans : Indépendance américaine (1774-1783).

LES CONTEMPORAINS :

- PHILIDOR (F.), GOSSEC (F.), K. Ph. E. BACH (D.), J. C. BACH (D.), STAMITZ (D.), PERGOLESE (I.), BOCCHERINI (I.).
- LA TOUR (F.), GREUZE (F.), FRAGONARD (F.), REYNOLDS (G.-B.), GAINSBOROUGH (G.B.).
- HOUDON (F.), FALCONET (F.), PIGALLE (F.).
- VOLTAIRE (F.), ROUSSEAU (CH. et F.), DIDEROT (F.), D'ALEMBERT (F.).
- BUFFON (F.), FRANKLIN (U.S.A.).

QUELQUES PROPOS DE GLUCK SUR SON ART :

● *« Alceste ne doit pas plaire seulement à présent et dans sa nouveauté ; il n'y a point de temps pour elle ; j'affirme qu'elle plaira également dans deux cents ans, si la langue française ne change point ; et ma raison est que j'en ai posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode. »*

● *« Je cherche, avec une mélodie noble, sensible et naturelle, avec une déclamation exacte selon la prosodie de chaque langue et le caractère de chaque peuple, à fixer le moyen de produire une musique propre à toutes les nations, et à faire disparaître la ridicule distinction des musiques nationales. »*

● *« La voix, les instruments, tous les sons, les silences mêmes, doivent tendre à un seul but qui est l'expression ; et l'union doit être si étroite entre les paroles et le chant que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème. »*

● *« Je me suis occupé de la scène, j'ai cherché la grande et forte expression, et j'ai voulu surtout que toutes les parties de mes ouvrages fussent liées entre elles. »*

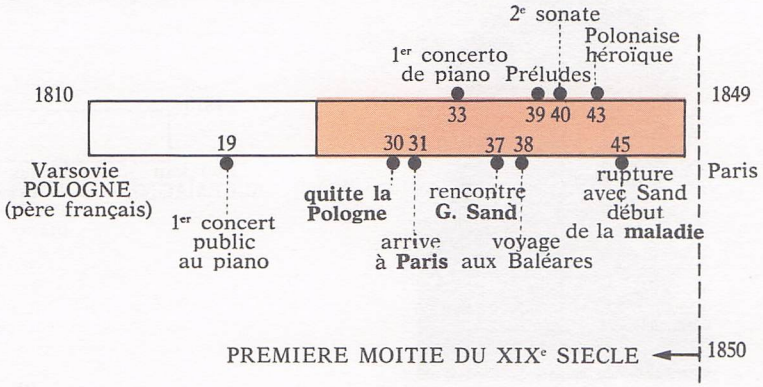
(Extraits de Lettres de GLUCK).

FRÉDÉRIC CHOPIN

(1810-1849)

Voir thèmes p. 8 (n° 14), 11 (n° 23), 12 (n° 26), 20 (n° 67), 61

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. **POUR PIANO**

A) PIECES BASEES SUR DES RYTHMES DE DANSES :
- **Mazurkas.**
- **Polonaises** (« Héroïque, « militaire »).
- **Valses.**

B) PIECES DE FORME LIBRE :
- **Nocturnes, impromptus.**
- **Ballades.**
- **Scherzos.**
- **Préludes.**
- **Etudes.**
- **Pièces uniques** : tarentelle, fantaisie, berceuse, barcarolle.

C) PIECES DE FORME CLASSIQUE :
- **Sonates** (3) (La 2e dite « funèbre »).
- **Concertos** (2) pour piano et orchestre.

II. **AUTRES ŒUVRES** (peu connues)
- Mélodies.
- Trio, pages pour violoncelle et piano...

L'HISTOIRE : 1830 et 1848 : Révolutions en France et en Europe. En France : Louis-Philippe (1830-1848).

LES CONTEMPORAINS :

- BERLIOZ (F.), MEYERBEER (D. et F.), MENDELSSOHN (D.), WAGNER (D.), LISZT (H.), VERDI (I.), GLINKA (S.U.).
- DELACROIX (F.), DAUMIER (F.), MILLET (F.), TH. ROUSSEAU (F.).
- BARYE (F.), RUDE (F.).
- BALZAC (F.), MUSSET (F.), STENDHAL (F.), HUGO (F.), VIGNY (F.), SAND (F.), DUMAS (F.), MÉRIMÉE (F.), POE (U.S.A.), DICKENS (G.-B.), GOGOL (S.U.).
- NIEPCE ET DAGUERRE (F.), FARADAY (G.-B.).

SON RAYONNEMENT

● **Pianiste virtuose** et essentiellement **compositeur pour son instrument,** il contribua, avec SCHUMANN et LISZT, à **fixer la littérature et la technique du piano.**

● La plupart de ses œuvres, par leurs **formes libres,** leur **brièveté** et la liberté qu'elles permettent dans l'interprétation (rubato), révèlent le **brillant improvisateur** que fut CHOPIN.

● Son art **raffiné et intérieur** est avant tout **adapté aux salons parisiens** que CHOPIN fréquenta assidûment et où il rencontra l'élite intellectuelle et artistique du romantisme (SAND, BALZAC, MUSSET, DELACROIX, LISZT)...

● Toutefois, nombre de ses grandes pages (polonaises, ballades) laissent transparaître ses **origines slaves** (par sa mère) et **évoquent sa nostalgie à l'égard de la Pologne.**

Chopin au piano,
lors d'un concert donné en 1829 chez le prince Radziwill.

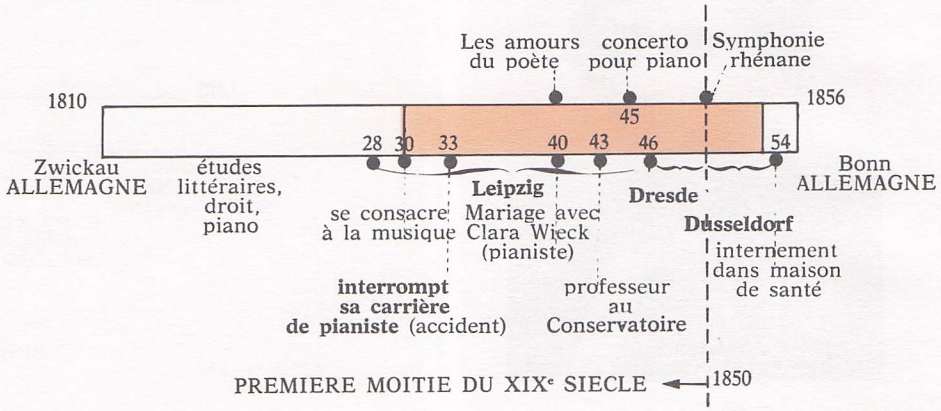
CHOPIN IMPROVISATEUR, PAR G. SAND (Histoire de ma vie) : Sa création était spontanée et miraculeuse. Il la trouvait sans la chercher, sans la prévoir. Elle venait sur son piano, soudaine, complète, sublime, ou elle se chantait dans sa tête pendant une promenade, et il avait hâte de se la faire entendre à lui-même en la jetant sur l'instrument. Mais alors commençait le labeur le plus navrant auquel j'ai jamais assisté. C'était une suite d'efforts, d'irrésolutions, et d'impatiences pour ressaisir certains détails du thème de son audition : ce qu'il avait conçu tout d'une pièce, il l'analysait trop en voulant l'écrire, et son regret de ne pas le trouver net, selon lui, le jetait dans une sorte de désespoir.

ROBERT SCHUMANN

(1810-1856)

Voir thèmes p. 6 (n° 5), 7 (n° 11), 10 (n° 21), 22 (n° 79), 64

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. VOCALES

PROFANES :

— **Lieder** (séparés) :
Le Noyer, Les deux grenadiers.

— **Lieder** (groupés en cycles) :
L'amour et la vie d'une femme, Les amours du poète.

— **Œuvres dramatiques :**

— Opéra : *Geneviève.*

Oratorios : *Scènes de Faust, le paradis et la Péri.*

II. INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

— **pièces diverses :**
Carnaval, Davidsbündler, Carnaval de Vienne, Kreisleriana, études symphoniques, novelettes, album pour la jeunesse, scènes d'enfants.

— **Sonates**

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

— **Sonates,** pour violon et piano

— **Trios, quatuors, quintette**

C) POUR ORCHESTRE

— **Concertos** pour piano (1), violon (1), violoncelle (1).

— **Symphonies** (4) :
La 1re « *Le printemps* », la 2e « *Rhénane* », la 4e en RE mineur.

— **Ouverture :**
Manfred (extraite de musique de scène).

L'HISTOIRE :

LES CONTEMPORAINS :

Voir CHOPIN, les deux compositeurs étant exactement contemporains.

CHOPIN 10 |——————| 49
SCHUMANN 10 |——————| 56

SON RAYONNEMENT

● **Le lied** est un des domaines, avec le piano, où il **apporta le plus.** Il continua SCHUBERT, mais **dans un esprit différent :** moins populaire, plus complexe, recherche plus grande dans le choix du poète, rôle accru du piano qui commente le texte...

● **Pianiste** avant d'être compositeur, il **donne à son instrument le meilleur de son œuvre** et se place, aux côtés de CHOPIN et LISZT, parmi les **grands maîtres du piano romantique.**

● Il marque **l'apogée du romantisme allemand,** plus **intérieur,** moins tapageur que celui de BERLIOZ, mais aussi **plus littéraire,** en raison même de la formation intellectuelle de SCHUMANN (titres des œuvres, choix des poètes...).

Robert et Clara Schumann (dessin d'Erold Kaiser).

QUELQUES CONSEILS DE SCHUMANN AUX JEUNES MUSICIENS :

● L'éducation de l'oreille est la chose la plus importante. Efforce-toi de bonne heure de reconnaître tous les tons et toutes les tonalités. Examine quels sons produisent la cloche, le verre, le coucou...

● Ne recherche jamais l'exécution brillante qu'on appelle bravoure. Dans un morceau, tâche de fairè impression en rendant l'idée que le compositeur a voulu exprimer ; il n'en faut pas plus ; ce qu'on ajoute est caricature.

● Considère comme quelque chose d'odieux de changer quoi que ce soit aux œuvres des bons compositeurs, d'en rien omettre ou d'y ajouter des ornements à la nouvelle mode. C'est la pire injure que tu puisses faire à l'art...

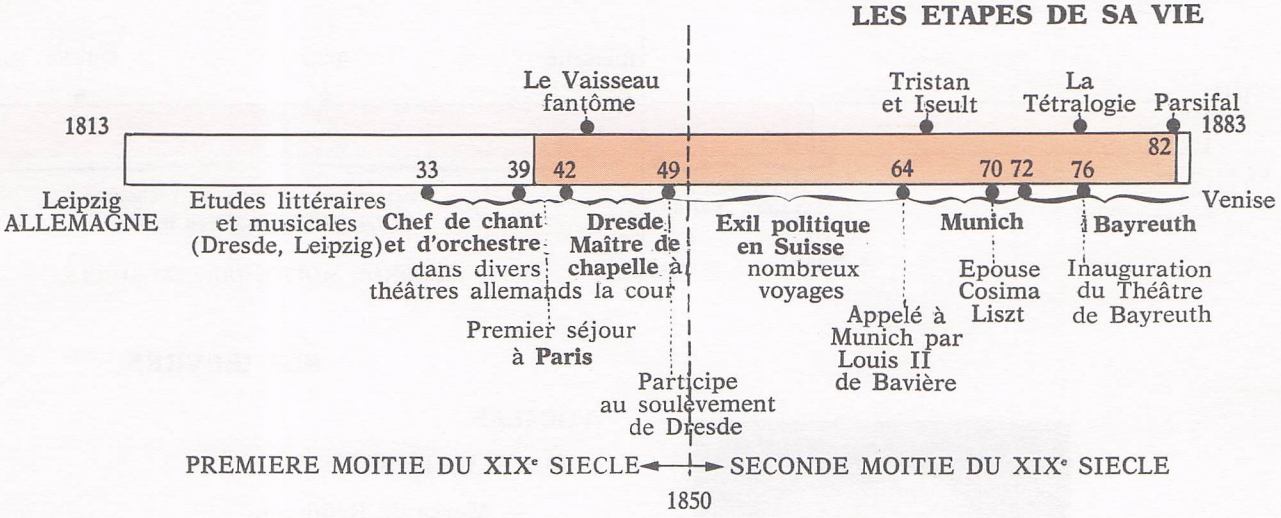
(Ecrits de R. Schumann. Trad. J.-G. Prodhomme. Ed. Wittmann, Paris).

p. 6 (n° 6), 8 (n° 15),
Voir thèmes
12 (n°s 27, 28),
24 (n° 83).

RICHARD WAGNER

(1813-1883)

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. LES DRAMES LYRIQUES (OPERAS)

A) 1833-1842 (débuts, influences italiennes de WEBER) :

— *Rienzi.*

B) 1842-1850 (apparition de sa personnalité, mais cadre encore traditionnel) :

— *Le vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin.*

eC) 1850-1882 (grands chefs-d'œuvre, mise en place de la réforme) :

— **La Tétralogie** *(L'anneau du Niebelung)* en quatre opéras : *L'or du Rhin, La Walkyrie, Siegfried, Le crépuscule des dieux.*

— *Tristan et Iseult.*

— *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg.*

— *Parsifal.*

II. AUTRES ŒUVRES

— **Lieder :** *Wesendonck lieder.*

— Ouverture pour *Faust.*

— **Poème symphonique :** *Siegfried Idyll.*

SON RAYONNEMENT

● **Il rénova entièrement l'art lyrique,** imposa peu à peu sa réforme au monde musical et sa **domination** fut **écrasante sur les générations de musiciens de la fin du XIXe siècle,** tant en Allemagne qu'à l'étranger.

● Il lutta pour la **reconstitution d'un spectacle total où tous les éléments** (musique, livret, mise en scène, décors...), étroitement liés, **participent à la compréhension de sujets universels,** voire philosophiques.

● Son **rayonnement** fut tel, qu'outre ses **nombreux imitateurs,** il **provoqua de vives réactions** de la part de compositeurs français (FAURE, DEBUSSY) et fut ainsi, plus ou moins directement, **à l'origine des différentes formes d'art lyrique contemporain.**

● Le compositeur se double d'un **homme de théâtre** (chef d'orchestre, metteur en scène), d'un **philosophe** et d'un **homme de lettres** (livrets écrits par lui-même, ouvrages divers).

L'HISTOIRE : En Allemagne : Guillaume 1er et Bismark, guerre de 1870, unité allemande. En Italie : Garibaldi, Cavour, Victor-Emmanuel II et l'unité italienne.

LES CONTEMPORAINS :

GOUNOD (F), OFFENBACH (D et F), BERLIOZ (F), FRANCK (B et F), BRÜCKNER (A), SCHUMANN (D), SMETANA (CS), CHOPIN (PL), LISZT (H), BORODINE (SU), MOUSSORGSKY (SU), RIMSKY-KORSAKOV (SU).

MILLET (F), COURBET (F), Th. ROUSSEAU (F), MANET (F).

CARPEAUX (F).

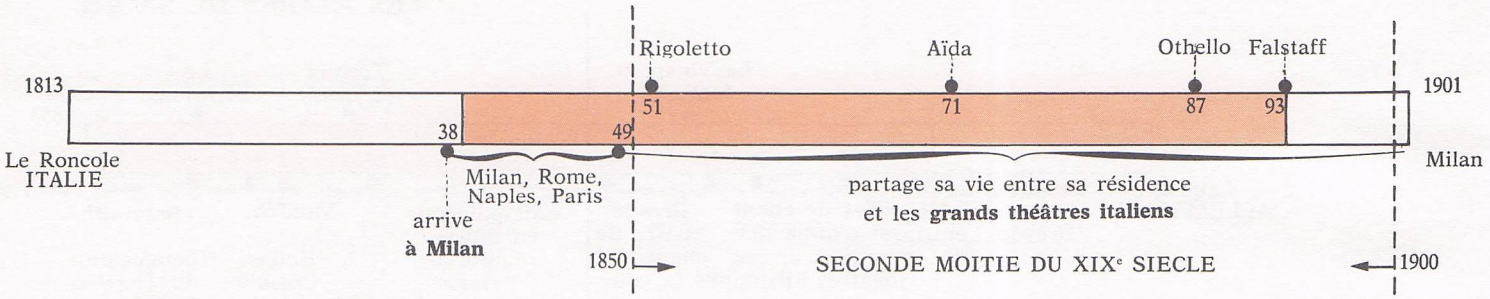
MUSSET (F), LECONTE DE LISLE (F), FLAUBERT (F), BAUDELAIRE (F), MISTRAL (F), DICKENS (GB), MARX (D), GOGOL (SU), DOSTOÏEVSKY (SU).

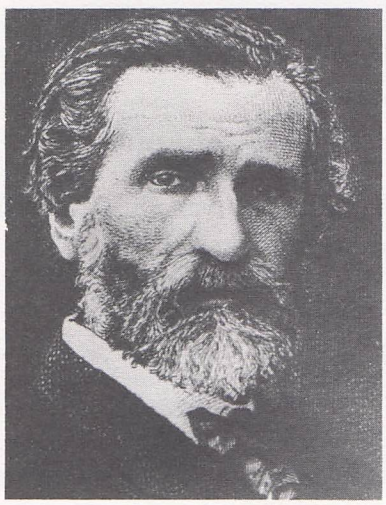
DARWIN (GB), BERNARD (F).

GIUSEPPE VERDI

(1813-1901)

LES ETAPES DE SA VIE





SES ŒUVRES

VOCALES

A) RELIGIEUSES :

— **Messe** de Requiem.
— **Motets :** Te Deum, Ave Maria, Stabat Mater.

B) PROFANES :

Opéras

— de jeunesse (tradition de ROSSINI) :
Nabucco.
— premières grandes œuvres :
Rigoletto, Le Trouvère, La Traviata.
— période intermédiaire :
Don Carlos, Le bal masqué, Aïda.
— les grands chefs-d'œuvre :
Othello, Falstaff.

L'HISTOIRE :

LES CONTEMPORAINS :

Voir WAGNER, les deux compositeurs étant exactement contemporains :

WAGNER 13 |——————| 83
VERDI 13 |——————————| 01

SON RAYONNEMENT

● **Parti de la tradition vocale italienne** (de ROSSINI), son art subira une **évolution considérable** pour aboutir dans les dernières œuvres (Falstaff, Othello) à une **conception dramatique proche de celle de** WAGNER. Il résista néanmoins à l'emprise de son illustre contemporain (né comme lui en 1813) et n'utilisa jamais le leitmotiv.

● Il **redonna** peu à peu **la première place à la musique** (chant et accompagnement), abolissant la suprématie de la voix ou de l'élément purement théâtral.

● Contrairement à ses prédécesseurs italiens (ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI) il **fit carrière entièrement en Italie,** où il connut une célébrité digne d'un homme d'Etat.

Décor du 1re acte d'AIDA.

AUDITION DU « REQUIEM » DE VERDI A PARIS EN 1874 :

Verdi est un chef d'orchestre modèle. Froid, correct, tout d'une pièce, il domine ses exécutants, les possède et les dirige avec une sûreté d'autant plus remarquable qu'elle semble moins coûter d'efforts. La plupart du temps, un simple signe de tête lui suffit ; parfois il frappe du pied pour accentuer la mesure ou bien encore il quitte son pupitre pour diriger les instruments ou les masses chorales des derniers rangs de l'orchestre, qui échappent à son coup d'œil... Après l' « Agnus Dei », cette douce et plaintive mélopée, qui est l'une des plus belles pages du « Requiem », Mlle FRANCK, en muse, vient apporter au maître une couronne d'or. Toute la salle est debout, applaudissant... C'est drôle, dit en sortant l'un de nos confrères, il a fallu une messe des morts pour rendre la vie à l'Opéra-comique !

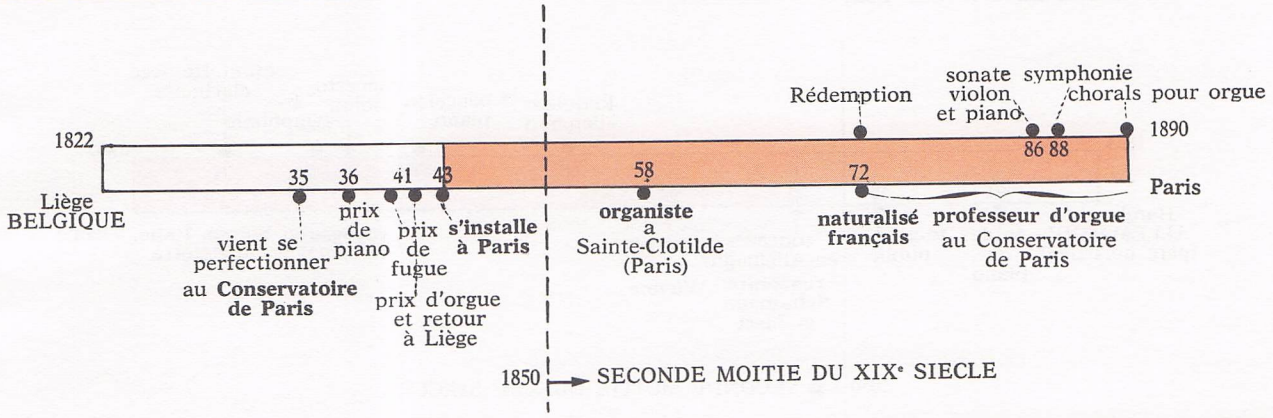
(Les soirées musicales d'un « monsieur de l'orchestre ».)

CESAR FRANCK

(1822-1890)

Voir thème p. 8 (n° 17)

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. VOCALES

A) PROFANES :
— **Mélodies.**

B) RELIGIEUSES :
— **Oratorios :** *Rédemption, Les béatitudes.*

II. INSTRUMENTALES

A) POUR INSTRUMENT SEUL :
— **Orgue :** pièces diverses, 3 chorals.
— **Piano :** prélude, choral et fugue.

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :
— **Sonate** pour violon et piano.
— Quatuor, **quintette.**

C) POUR ORCHESTRE :
— **Poèmes symphoniques :** *Le chasseur maudit, les Eolides.*
— **Symphonie** (1)
— **Variations symphoniques** pour piano et orchestre.

L'HISTOIRE : Règne de Napoléon III. Guerre de 1870. IIIe République.

LES CONTEMPORAINS :

- GOUNOD (F.), OFFENBACH (D. et F.), BIZET (F.), WAGNER (D.), BRÜCKNER (A.), SMETANA (CS), VERDI (I.), BORODINE (SU), MOUSSORGSKY (SU), RIMSKY-KORSAKOV (SU).
- MILLET (F.), COURBET (F.), PISSARO (F.), MANET (F.).
- CARPEAUX (F.).
- LECONTE-DE-LISLE (F.), FLAUBERT (F.), BAUDELAIRE (F.), MISTRAL (F.), MARX (D.), DOSTOÏEWSKY (SU), TOLSTOÏ (SU), IBSEN (N.).
- DARWIN (G.-B.), BERNARD (F.), PASTEUR (F.).

SON RAYONNEMENT

● D'origine belge et d'inspiration germanique, il emprunte ses formes aux **grands classiques allemands** (BACH, BEETHOVEN). Il se trouve aussi **plus proche du romantisme allemand** et de WAGNER que de l'école française.

● **Organiste,** il accorde dans son œuvre la **prédominance à l'inspiration religieuse et mystique.** Son rayonnement sera très grand comme **professeur au conservatoire** et son enseignement sera perpétué à la « Schola Cantorum » par ses disciples.

● *QUELQUES ELEVES DE FRANCK :*

— Ernest CHAUSSON (1855-1899) : *mélodies, « Poème de l'amour et de la mer » (poème lyrique), quatuor, poème pour violon et orchestre, symphonie.*

— Guillaume LEKEU (1870-1894) (d'origine belge) : *sonate pour piano et violon.*

— Vincent d'INDY (1851-1931) : *Fervaal, L'étranger (opéras), quatuors à cordes, Istar (variations symphoniques), symphonie « cévenole ».*

Il fut le fondateur (avec Charles BORDES) de la « Scola cantorum » où il continua d'abord l'enseignement de FRANCK, en concurrence avec le Conservatoire.

● *UN PROCEDE DE CONSTRUCTION UTILISE PAR FRANCK : LE THEME « CYCLIQUE »*

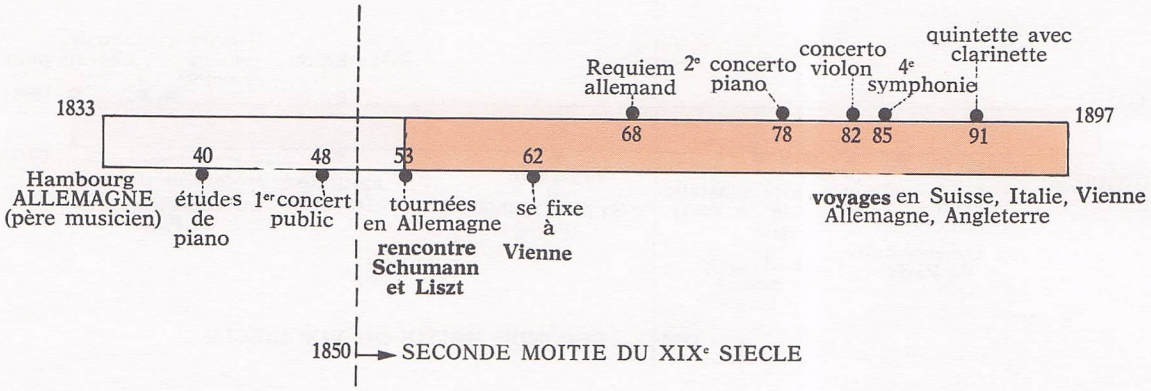
Il consiste, dans une œuvre en plusieurs mouvements (sonate, symphonie), à créer entre les principaux thèmes une parenté en les faisant tous découler d'une **même cellule mélodique ou rythmique.** *L'œuvre acquiert ainsi une plus grande unité.*

JOHANNES BRAHMS

(1833-1897)

Voir thèmes
p. 5 (n° 4)
43 (chant n° 30)

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. VOCALES

A) PROFANES :
— **Lieder,** chœurs, valses.

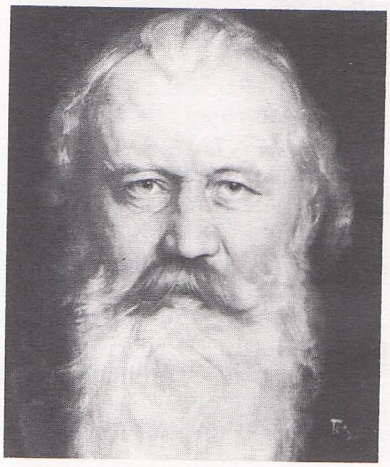
B) RELIGIEUSES :
— **Requiem allemand** (en langue allemande).

II. INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :
— **Sonates.**
— **Pièces diverses :** valses, intermezzi, ballades, impromptus.
— **Danses hongroises** (orchestrées).

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :
— Sonates, trios, **quatuors, quintettes,** sextuor.

C) POUR ORCHESTRE :
— **Concerti :** pour piano (2), violon (1) et violoncelle (1).
— **Symphonies** (4).
— **Ouvertures :** tragique, académique.
— **Variations sur un thème de HAYDN.**



L'HISTOIRE : En France, Napoléon III, guerre de 1870, IIIe République.

En Russie, règne des Tsars Alexandre II et Alexandre III.

LES CONTEMPORAINS :

OFFENBACH (F.), GOUNOD (F.), FRANCK (B. et F.), LALO (F.), SAINT-SAENS (F.), CHABRIER (F.), MASSENET (F.), LISZT (H.), WAGNER (D.), VERDI (I.), BORODINE (SU), MOUSSORGSKY (SU), RIMSKY-KORSAKOV (SU), DVORAK (CS), GRIEG (N.).

MANET (F.), CÉSAR (F.), DEGAS (F.), RENOIR (F.), MONET (F.).

CARPEAUX (F.), RODIN (F.).

FLAUBERT (F.), BAUDELAIRE (F.), VERLAINE (F.), MALLARMÉ (F.), DAUDET (F.), DOSTOIEVSKY (SU), TOLSTOÏ (SU).

BERTHELOT (F.), BERNARD (F.), PASTEUR (F.), MENDEL (A.).

SON RAYONNEMENT

● **Longtemps méconnu hors d'Allemagne,** opposé parfois à WAGNER, il réalise une **synthèse du classicisme et du romantisme** et symbolise **l'attachement à la tradition symphonique allemande.**

● **Héritier** de SCHUMANN et de BEETHOVEN dans sa musique de chambre et d'orchestre, il est plus **proche** de SCHUBERT dans ses lieder.

● **Allemand du nord,** il allie adroitement le « flou » et les « brumes » de sa province d'origine (flottements rythmiques, mélodies nordiques) à **l'esprit viennois** qu'il côtoya, à la fin de sa vie, dans la capitale autrichienne.

PREMIERE RENCONTRE ENTRE BRAHMS ET SCHUMANN, EN 1853 (extrait de « Brahms » par Y. TIENOT, Editions H. Lemoine) :

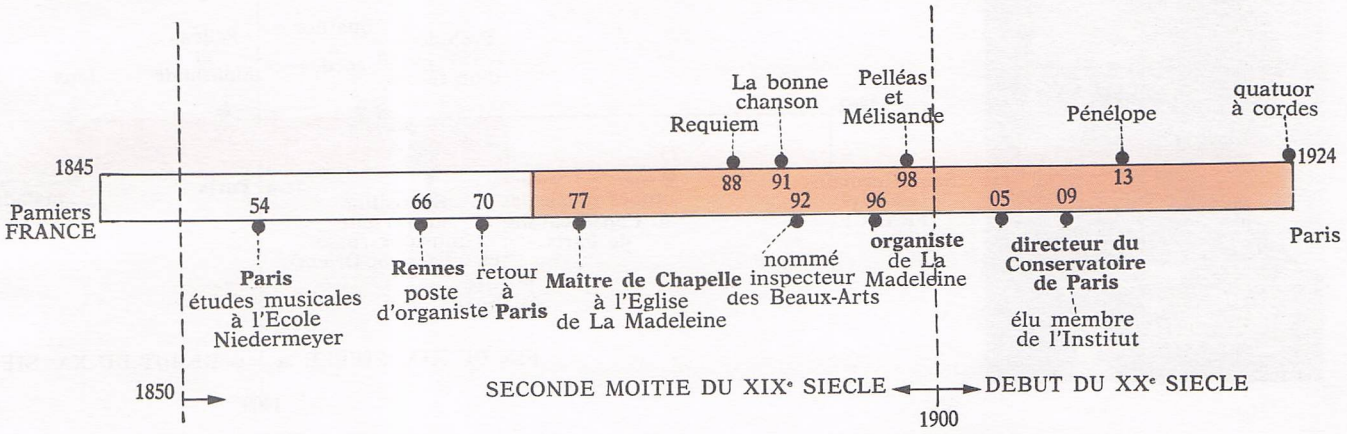
Le 30 septembre, le cœur battant mais confiant tout de même, Johannes sonna à la porte de la maison du 1032 Bilkerstrasse (à Düsseldorf), qu'habitaient Clara et Robert Schumann. Ce fut leur fille aînée, Marie, qui vint ouvrir ; elle n'avait que 12 ans, mais elle se souvint toujours de cette visite inattendue et en fit plus tard le récit suivant : « Un jour — c'était en 1853 —, vers midi, un coup de sonnette retentit ; à la façon des enfants, je me précipite et j'ouvre la porte. Un jeune homme aux longs cheveux blonds, beau comme le jour, est devant moi. Il désire voir mon père... Mon père le reçoit. Il a apporté ses compositions. Le jeune homme s'assied au piano. Mais, après quelques mesures, mon père l'interrompt en disant : « Je vous prie, attendez un moment, il faut que j'appelle ma » femme » et s'élance dehors. Le repas de midi qui suivit est resté gravé dans ma mémoire. Mes parents, tous deux émus et ravis, ne cessaient de s'entretenir du même sujet et ne parlaient que du génial visiteur de la matinée, Johannes Brahms. »

Voir thème p. 64

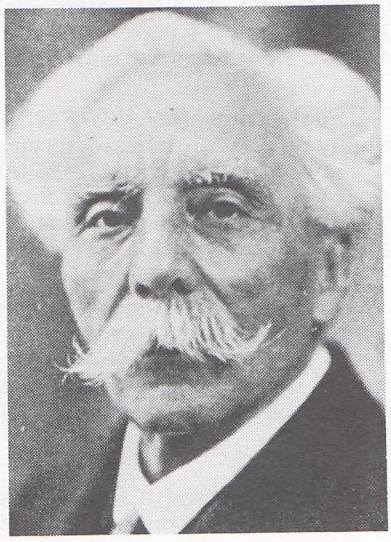
GABRIEL FAURÉ

(1845-1924)

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES



I. VOCALES

A) PROFANES :
- — **Mélodies séparées :** *Les berceaux, Les roses d'Ispahan, Clair de lune, Mandoline...*
- — **Mélodies groupées en cycles :** *La bonne chanson, L'horizon chimérique, La chanson d'Eve.*
- — **Œuvres dramatiques :** *Prométhée, Pénélope.*

B) RELIGIEUSES :
- — **Messe de Requiem.**

II. INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :
- — **Pièces diverses :** barcarolles, impromptus, nocturnes, préludes, suite pour piano à 4 mains *(Dolly)*.

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :
- — **Sonates** pour violon et piano, violoncelle et piano.
- — Trio, **quatuors, quintettes** (avec piano).

C) POUR ORCHESTRE :
- — **Musique de scène :** *Caligula, Shylock, Masques et bergamasques, Pelléas et Mélisande.*

SON RAYONNEMENT

● Compositeur discret, il est **le grand maître de la mélodie française,** raffinée, savante, aux **harmonies subtiles et recherchées.**

● Sa **musique de piano** s'incrit dans la lignée des **pièces de salon** écrites par CHOPIN et SCHUMANN, tandis que sa **musique de chambre** révèle **beauté mélodique et charme.**

● Les grands déploiements d'orchestre convenant peu à son **art réservé et intime,** il écrivit un **très petit nombre d'ouvrages symphoniques.**

● Professeur puis directeur du Conservatoire de Paris, **il exerça sur ses élèves un rayonnement exceptionnel** qui influa sur toute une génération de compositeurs.

LA MELODIE FRANÇAISE (voir p. 64)

● *Elle est écrite, comme le lied allemand, pour* **une voix et piano,** *mais elle est plus complexe et* **plus raffinée.**

● *Illustrée d'abord par des compositeurs du milieu du XIXe siècle (BERLIOZ, GOUNOD), elle connut son* **apogée à la fin du siècle et au début du XXe siècle.**

LES CONTEMPORAINS :

BIZET (F.), SAINT-SAENS (F.), CHABRIER (F.), MASSENET (F.), BRAHMS (D.), BORODINE (SU), MOUSSORGKY (SU), RIMSKY-KORSAKOV (SU), TCHAÏKOVSKY (SU), DVORAK (CS), GRIEG (N.).

CÉZANNE (F.), RENOIR (F.), VAN GOGH (NL et F.), GAUGUIN (F.), MONET (F.), DEGAS (F.).

RODIN (F.).

VERLAINE (F.), RIMBAUD (F.), MALLARMÉ (F.), DAUDET (F.), ZOLA (F.), FRANCE (F.), IBSEN (N.), TOLSTOÏ (SU).

EDISON (U.S.A.), Pierre CURIE (F.), BRANLY (F.).

● *A côté de FAURE, les principaux représentants en furent :*

CHABRIER (ballade des gros dindons, pastorale des cochons roses, villanelle des petits canards),

CHAUSSON (Le temps des lilas, Le colibri),

DUPARC (La vie antérieure, L'invitation au voyage),

DEBUSSY (Fêtes galantes, ariettes oubliées, poèmes de Baudelaire, de Mallarmé, ballades de Villon ; chansons de Ch. d'Orléans),

RAVEL (Schéhérazade, chansons madécasses, histoires naturelles, mélodies populaires grecques),

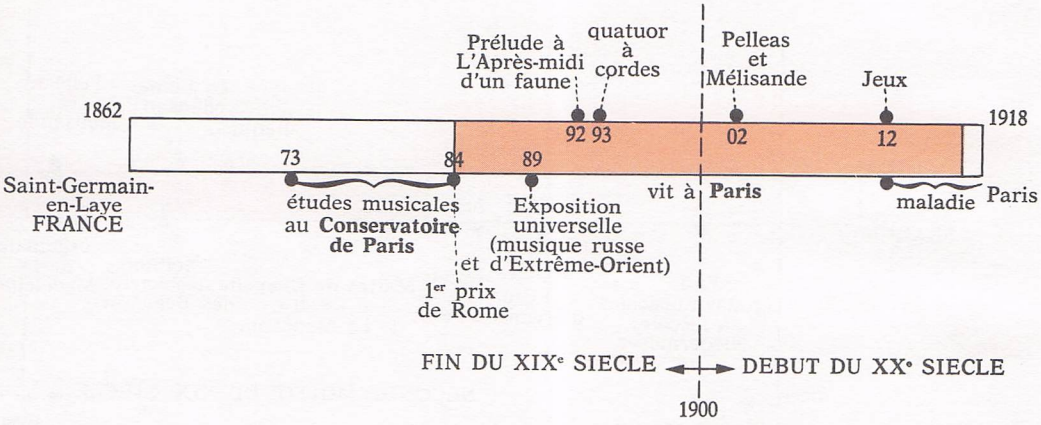
POULENC (Le bestiaire, poèmes d'Eluard).

CLAUDE DEBUSSY

Voir thème p. 16 (n° 47)

(1862-1918)

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. VOCALES

PROFANES :

— **Mélodies :** *Ariettes oubliées, Poèmes de Baudelaire, Fêtes Galantes, Ballades de Villon, Poèmes de Mallarmé, Chansons de Ch. d'Orléans.*

— **Cantates :** *L'enfant prodigue, La demoiselle élue.*

— **Oratorio :** *Le martyre de Saint Sébastien.*

— **Opéra :** *Pelléas et Mélisande.*

II. INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

— Childrens Corner *(Le petit berger)*, la boîte à joujoux, suite bergamasque *(Clair de Lune)*, pour le piano, estampes *(Jardins sous la pluie)*, images, arabesques.

— Préludes *(La cathédrale engloutie, la fille aux cheveux de lin)*, études.

B) MUSIQUE DE CHAMBRE :

— **Sonates** pour violon et piano, violoncelle et piano, flûte, alto et harpe.

— **Quatuor** à cordes.

C) POUR ORCHESTRE :

— **Poèmes symphoniques :** *Prélude à l'après-midi d'un faune, La Mer* (en 3 parties).

— **Nocturnes** *(Nuages, Fêtes, Sirènes).*

— **Images** *(Ibéria...).*

— **Ballet :** *Jeux.*

L'HISTOIRE : En France IIIe République, Exposition universelle de 1889. Guerre de 1914-1918.

LES CONTEMPORAINS :

DUKAS (F.), ROUSSEL (F.), SATIE (F.), SCHMITT (F.), R. STRAUSS (D.), MAHLER (A.), SCHŒNBERG (A.), WERERN (A.), BERG (A.), PUCCINI (I.), RESPIGHI (I.), GRANADOS (E.), DE FALLA (E.), STRAVINSKY (SU), BARTOK (H.), SIBELIUS (SF).

RENOIR (F.), MONET (F.), PICASSO (E. et F.), ROUAULT (F.), MATISSE (F.), DERAIN (F.), BRAQUE (F.), VLAMINCK (F.), DUFY (F.).

RODIN (F.), MAILLOL (F.), BOURDELLE (F.).

GIDE (F.), ROSTAND (F.), ROLLAND (F.), PÉGUY (F.), CLAUDEL (F.), VALERY (F.), COLETTE (F.), APOLLINAIRE (F.), PROUST (F.), GIRAUDOUX (F.), GORKI (SU), PIRANDELLO (I.).

P. et M. CURIE (F.), EINSTEIN (D.), FREUD (A.), A. et L. LUMIÈRE (F.), BLÉRIOT (F.).

SON RAYONNEMENT

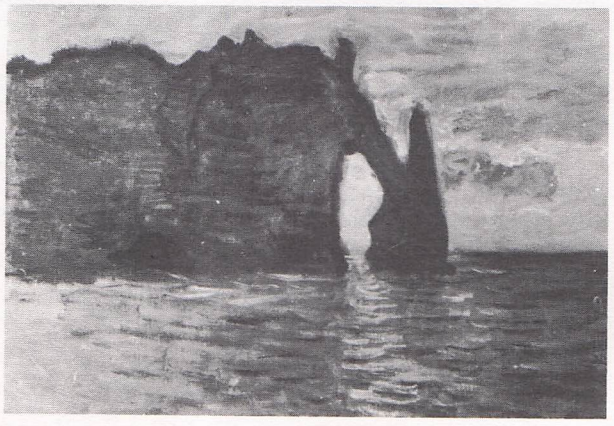
● Influencé au début par WAGNER, MOUSSORGSKY et l'art d'Extrême-Orient, il sut très vite se constituer un **langage musical entièrement nouveau.**

● **Maître de la mélodie française** avec FAURE, il y montre un **raffinement** et une délicatesse en parfaite harmonie avec la poésie de VERLAINE, tandis que son unique **opéra**, *Pelléas et Mélisande*, consacre la **réaction contre l'emprise wagnérienne** et un retour à une **déclamation simple et juste.**

● Il transforme la **technique du piano,** donnant le pas au toucher et aux recherches de sonorité sur la virtuosité. Ses œuvres **suggèrent, mais ne décrivent jamais,** d'où la parenté de DEBUSSY avec les peintres « impressionnistes » de son époque (MONET, DEGAS, RENOIR...).

● Les mêmes caractères se retrouvent dans la **musique de chambre** et dans ses **œuvres orchestrales** où l'orchestration atteint un degré de **finesse** alors inégalé.

● Par sa **réaction contre le romantisme et le wagnérisme,** par son **écriture entièrement neuve,** DEBUSSY s'impose comme le **principal initiateur de l'art musical contemporain.**



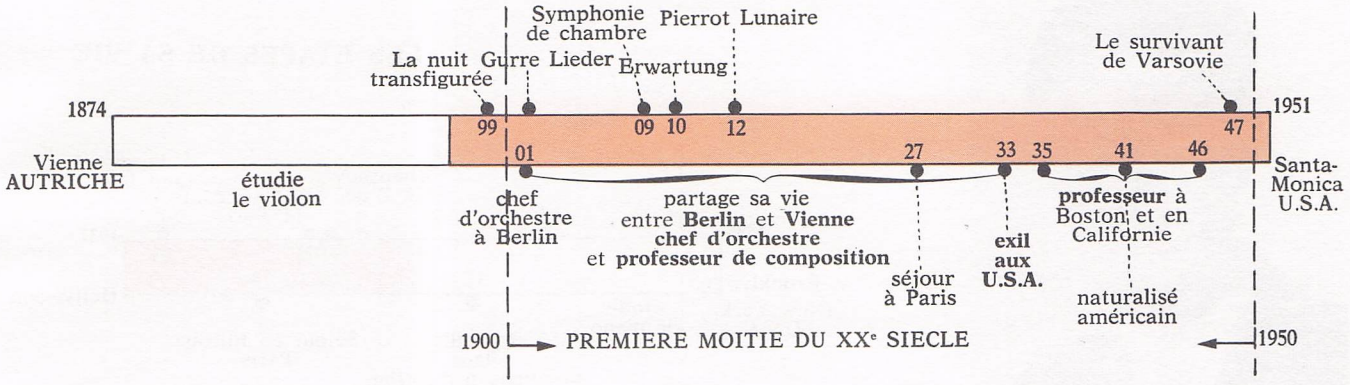
Cl. MONET : Les falaises d'Etretat.

Voir thèmes
p. 13 (nos 29 et 31)

ARNOLD SCHŒNBERG

(1874-1951)

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. **VOCALES**
PROFANES :
— **Mélodies** (avec piano ou orchestre) : *Le livre des jardins suspendus.*
— Pièces pour chœur.
— **Pierrot Lunaire** (pour voix et petit ensemble).
— **Opéras :** *Erwartung, Moïse et Aaron.*
— **Cantates :** *Le survivant de Varsovie, Ode à Napoléon.*
— **Oratorio :** *Gürre Lieder.*

II. **INSTRUMENTALES**
A) POUR PIANO :
— **Pièces.**
B) MUSIQUE DE CHAMBRE :
— **Trios, quatuors** à cordes, quintette à vent, suite, **symphonie de chambre.**
C) POUR ORCHESTRE :
— **A cordes :** *La nuit transfigurée.*
— **Symphonique :** 5 pièces, Pelléas et Mélisande.
— **Concertos** pour piano, pour violon.

SON RAYONNEMENT

● **Chef d'orchestre et professeur** à Berlin et Vienne, il dut s'exiler aux U.S.A. en 1933 (origine israëlite).

● D'abord influencé par BRAHMS, WAGNER et MAHLER, il partit du chromatisme pour **prôner l'atonalisme,** puis il élabora le **système dodécaphonique.**

● Longtemps ignorée, voire combattue ou reniée, son œuvre **s'impose peu à peu comme l'une des plus significatives du XXe siècle**, et son **influence est primordiale** sur les jeunes générations de tous les **pays occidentaux.**

L'ECOLE VIENNOISE CONTEMPORAINE :

Elle est formée de SCHŒNBERG et de 2 autres musiciens autrichiens qui furent ses élèves et adoptèrent le système musical dodécaphonique (voir pp. 12 et 13) :

Alban BERG (1885-1935) : Wozzeck (opéra), suite lyrique, concerto pour violon « à la mémoire d'un ange ».

Anton WEBERN (1883-1945) : Lieder, pièces pour orchestre (op. 6, op. 10), variations pour piano, quatuor, passacaille pour orchestre.

L'HISTOIRE :
LES CONTEMPORAINS :

Voir DEBUSSY, les deux compositeurs étant contemporains à quelques années près :

DEBUSSY : 62 — 18
SCHŒNBERG : 74 — 51

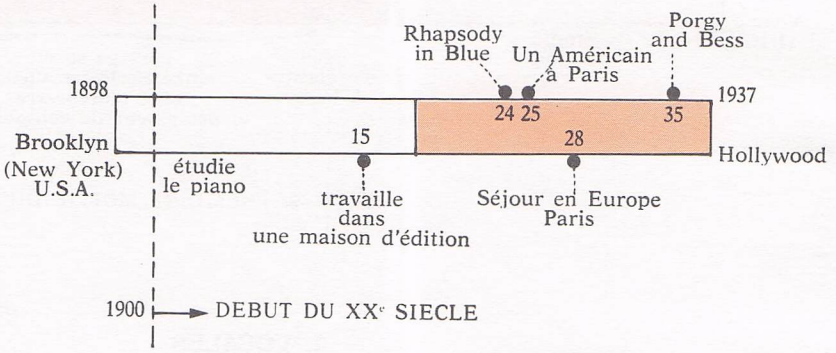
Quatuor à cordes sous la direction de Schœnberg.
Au centre, Alban Berg.

Voir thèmes
p. 21 (n° 74),
44 (chant n° 32)

GEORGE GERSHWIN

(1898-1937)

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. **VOCALES**

PROFANES :

— **Opérettes.** Comédies musicales.
— **Opéra :** *Porgy and Bess.*

II. **INSTRUMENTALES**

A) POUR PIANO ET ORCHESTRE :

— *Rhapsodie in Blue.*
— *Concerto en FA.*

B) POUR ORCHESTRE :

— *Un Américain à Paris.*
— *Ouverture cubaine.*

SON RAYONNEMENT

● Compositeur de chansons, revues et arrangeur, il tenta, dans quelques grandes partitions, d'**adapter le style nouveau du jazz à la musique symphonique.**

● Les influences de DEBUSSY et RAVEL se retrouvent dans son œuvre, ainsi que celle de TCHAIKOVSKY. Sa tentative fut interrompue par une mort prématurée.

LES CARACTERISTIQUES MUSICALES DU JAZZ :

● *La raison d'être du Jazz est* **son caractère d'improvisation.** *Toutefois, une improvisation collective ne peut être effectuée que sur des bases prévues à l'avance :*

— **D'ordre architectural :** *division du morceau en nombre de mesures fixé au préalable et respectant le plus souvent la coupe classique du « blues ».*

— **D'ordre rythmique :** *imposé par la section rythmique, élément de base de l'orchestre de Jazz.*

— **D'ordre mélodique :** *improvisation à partir d'un thème donné (au début, un Blues).*

— **D'ordre harmonique :** *respect par les improvisateurs des successions d'accords données par les instruments de la section rythmique (piano, guitare, contrebasse).*

● *L'improvisation résulte donc, en fait, d'un* **long travail d'équipe.**

● *Dans les grandes formations, l'intervention d'un arrangeur est nécessaire pour assurer la cohésion d'ensemble.*

● **Les instruments** *rencontrés le plus souvent dans un orchestre de jazz sont :*

Section mélodique : *trompette (cornet à pistons au début), trombone, saxophones, clarinette, violon*

Section rythmique : *piano, contrebasse (à vent, ou hélicon au début), batterie, guitare (ou banjo), vibraphone (rare au début)*

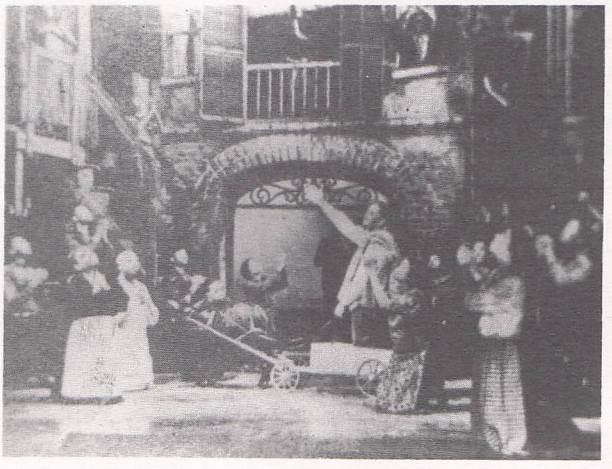
L'HISTOIRE : 3e République, 1re Guerre mondiale (1914-1918).

LES CONTEMPORAINS :

MILHAUD (F.), HONEGGER (F.), POULENC (F.), VARESE (F.), IBERT (F.), JOLIVET (F.), MESSIAEN (F.), PROKOFIEV (SU.), HINDEMITH (D.).
GROMAIRE (F.), DALI (E.), MIRO (E.).
GIACOMETTI (CH.).

MALRAUX (F.), SARTRE (F.), ELUARD (F.), BRETON (F.), ARAGON (F.), DESNOS (F.), BRECHT (D.), GARCIA LORCA (E.), STEINBECK (U.S.A.).

L. DE BROGLIE (F.), F. et I. JOLIOT-CURIE (F.), J. ROSTAND (F.).



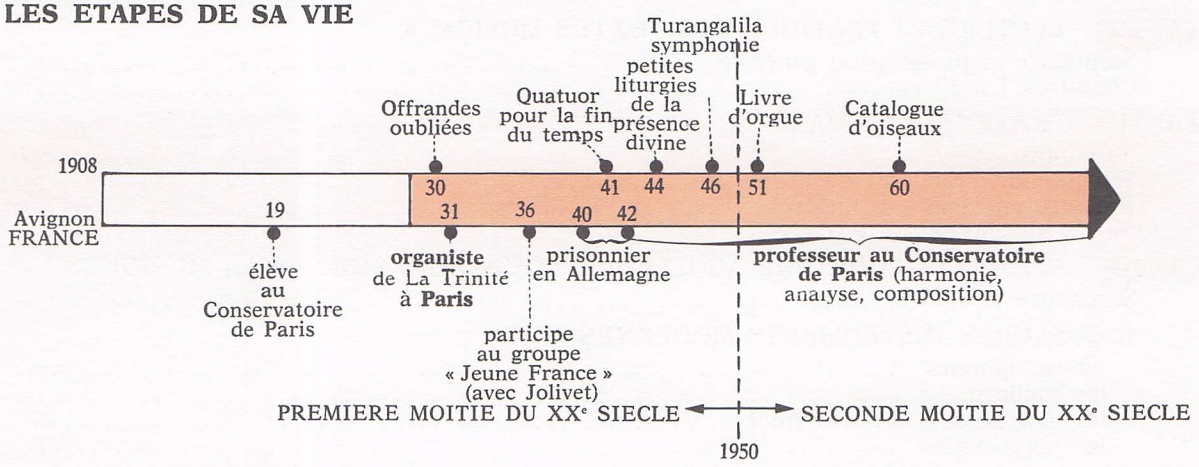
Une scène de « Porgy and Bess ».

OLIVIER MESSIAEN

(né en 1908)

Voir thèmes :
p. 16 (n° 46),
17 (n° 48), 57.

LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. VOCALES

A) PROFANES :

— **Mélodies** : *poèmes pour Mi.*

B) RELIGIEUSES :

— *Petites liturgies de la présence divine, 5 rechants, Et expecto resurrectionem mortuorum.*

II. INSTRUMENTALES

A) POUR PIANO :

— *20 regards sur l'Enfant Jésus, Modes de valeurs et d'intensité, Catalogue d'oiseaux, Visions de l'Amen (2 pianos).*

B) POUR ORGUE :

— *L'ascension (orchestrée), La Nativité du Seigneur, Livre d'orgue.*

C) MUSIQUE DE CHAMBRE :

— **Quatuor** pour la fin du temps.

D) POUR ORCHESTRE :

— *Turangalila Symphonie, Le réveil des oiseaux.*

L'HISTOIRE : 2e Guerre mondiale (1940-1945) en France, IVe et Ve Républiques.

LES CONTEMPORAINS :

SAUGUET (F.), TOMASI (F.), JOLIVET (F.), DUTILLEUX (F.), RODRIGO (E.), DALLAPICCOLA (I.), BRITTEN (G.-B.), CAGE (U.S.A.), COPLAND (U.S.A.), FORTNER (D.), CHOSTAKOVITCH (SU), KHATCHATURIAN (SU.).

BAZAINE (F.), DUBUFFET (F.), STAEL (F.), MANESSIER (F.), SINGIER (F.), VASARELY (H. et F.), HARTUNG (D. et F.), DALI (E.).

GIACOMETTI (CH.).

SARTRE (F.), ANOUILH (F.), CAMUS (F.), DESNOS (F.), SAINT-EXUPÉRY (F.), MALRAUX (F.), AYMÉ (F.), PRÉVERT (F.), SIMENON (B.), MORAVIA (I.), PAVESE (I.), GREENE (G.-B.), STEINBECK (U.S.A.).

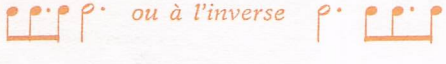
SON RAYONNEMENT

● **Organiste, compositeur** et **professeur** au Conservatoire de Paris, son influence est grande sur ses élèves et de nombreux compositeurs contemporains.

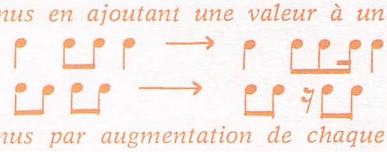
● Ses recherches d'ordre **rythmique** (mesures irrégulières, rythmes irrationnels), **mélodique** (modes hindous, chants d'oiseaux), ou **orchestral** (ondes Martenot, percussions) sont toujours subordonnées à une **inspiration mystique,** une foi profonde et un **lyrisme quasi romantique.**

QUELQUES EXEMPLES DE RYTHMES UTILISES PAR MESSIAEN :

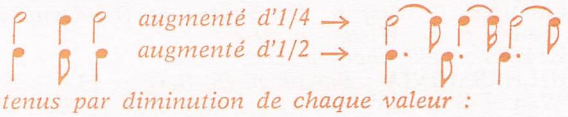
● *repris d'un mode hindou :*



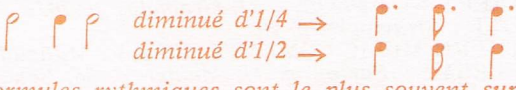
● *obtenus en ajoutant une valeur à un rythme simple :*



● *obtenus par augmentation de chaque valeur :*



● *obtenus par diminution de chaque valeur :*



Ces formules rythmiques sont le plus souvent superposées ou répétées dans un même morceau sous la forme de pédales rythmiques.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

	Pages
Avant-propos	2
Table alphabétique des œuvres citées	3
1re PARTIE : LECTURE ET PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX	
Sommaire et progression générale	4
Chapitres 1 à 10	5 à 28
2e PARTIE : PRATIQUE DU CHANT	
Sommaire	29
Folklore de France et d'Europe	30
Folklore en langue étrangère	32
Musiciens de tous les temps	40
3e PARTIE : ELEMENTS POUR UNE MEILLEURE COMPREHENSION DE LA MUSIQUE	
Sommaire	49
1. QUELQUES INSTRUMENTS MODERNES	
les saxophones	50
les saxhorns	51
les instruments électroniques	52
les percussions	53
2. LES ORCHESTRES MODERNES	56
3. ELEMENTS DE CONSTRUCTION	
les formes instrumentales	61
les formes vocales	64
tableau de l'évolution historique des formes musicales	68
4. MUSIQUE ET HISTOIRE	
le romantisme et la musique	70
la vie musicale française au début du XXe siècle	73
5. QUELQUES COMPOSITEURS	
Monteverdi	78
Rameau	79
Gluck	80
Chopin	81
Schumann	82
Wagner	83
Verdi	84
Franck	85
Brahms	86
Fauré	87
Debussy	88
Schœnberg	89
Gershwin	90
Messiaen	91

REFERENCES DES CITATIONS MUSICALES

Editions musicales :

BOOSEY AND HAWKES : *Stravinsky p. 8 et 13, Bartok p. 14, Rachmaninov p. 23.*
CHESTER (London) : *Falla p. 5, 6.*
DURAND ET Cie : *Debussy p. 16, Messiaen p. 16, 17, 57, Ravel p. 13, 24, 57, Roussel p. 13.*
ESCHIG : *Albeniz p. 5, 11, 20, 22.*
FOETISCH (Bâle) : *Honegger p. 22.*
HAMELLE : *Fauré p. 64.*
HEUGEL : *Jolivet p. 55.*
LEDUC : *Ibert p. 17.*
LEMOINE : *Arma p. 17. Boutry et Dondeyne p. 60, Henry p. 21, Wiener p. 21.*
PETERS : *Schœnberg p. 13.*
PHILHARMONIA : *Bartok p. 15, Berg p. 13.*
P.W.M. Edition (Varsovie) : *Penderecki p. 58.*
SALABERT : *Gershwin p. 21, Granados p. 20.*
SCHOTT : *Stravinsky p. 20.*
SOUTHERN MUSIC COMPANY (U.S.A.) : *Milhaud p. 25.*
UNIVERSAL : *Bartok p. 17, Mahler p. 56, Schœnberg p. 13, Webern p. 13.*

Clichés :

ARCH-PHOTO : p. 88 (Debussy).
COQUEUX P. : p. 52 (Henry), 59 (orch. indien, Pink Floyd).
COUESNON : p. 51 (Saxhorns).
DEBENAY (coll. PROUTE) : portraits p. 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 90.
FESTIVAL DE ROYAN : p. 59 (Los Rupay).
GIRAUDON : p. 75 (tableau de Béraud).
LIPNITZKI-VIOLLET : p. 59 (Hampton), 91.
MANDEL : p. 81 (Chopin au piano).
MARIANI : p. 59 (R. Lefèvre).
MEYER A. (coll.) : p. 70, 74 (mouvements du Sacre), 75 (Britten), 76, 89 (quatuor).
MUSEE INSTRUMENTAL DU CONSERVATOIRE DE PARIS : p. 51 (cornet, serpent, ophicléide).
PROUTE H. (coll.) : p. 71, 72 (Wagner).
RIGAL : p. 81 (Chopin), 84 (Aïda).
SELMER : p. 50 (saxos, saxo alto).
VIOLLET : p. 50 (Béchet), 72 (Chopin), 75 (Chaliapine), 82 (R. et C. Schumann), 85, 88 (Monet).

Dépôt légal n° 1167 - 1975

Imprimerie Rolland Père et Fils - Paris
1083 Tél. : 208-76-83

H
&
Cie